كريم كريموف
تاقييفارويا سيف الدين



المركز القومى للترجمة

فن المنمنمات الأذربيجانية ومدرسة تبريز فى عصر النهضة

ترجمة: عبد الرحمن الخميسى

2391



يتعرض هذا الكتاب إلى أحد أهم الفنون التراثية للمشرق الإسلامى وهو فن المُنمنمات العظيم، الذى ورث أصوله عن حضارات ما قبل الإسلام مثل الحضارة الهندية والفارسية. ويعد فن المنمنمات أو بتعبير آخر فن الرسوم الصغيرة "احتكارا" مقصورا على دول المشرق الإسلامى دون غيرها، وهو لون خاص من فنون الرسم، وكان فى السابق يسمى "التزاويق"، حيث إن استخدامه الشائع قد تمثل فى "تزويق"، أى تزيين، الكتب الأدبية والمخطوطات القديمة بالصور المعبرة ليس فقط عن مواضيع تلك الكتب، بل أيضا عن شتى ألوان الحياة الاجتماعية والاقتصادية للشعوب، ورسم المنمنمات المعبرة عن مشاهد فنية تصور حياة البسطاء من الناس، وذلك من خلال تفاصيل حياتهم اليومية ومعيشتهم، وعملهم وأوقات مرحهم ولهوهم.

ويعد هذا الكتاب مرجعا قيما للعاملين فى مجال الفنون التعبيرية والتشكيلية، ولمتذوقى تلك الفنون، وكذلك لعامة القراء والمعنيين بقضايا الفنون التراثية.

تصميم الغلاف: نيرفانا

فن المنمنمات الأذربيجانية
ومدرسة تبريز فى عصر النهضة

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2391
- فن المنمنمات الأذربيجانية ومدرسة تبريز فى عصر النهضة
- كريم كريموف، وتاقييفا رويا سيف الدين
- عبد الرحمن عبد الرحمن الخميسى
- اللغة: الأذربيجانية
- الطبعة الأولى 2015

هذه ترجمة كتاب:
АЗЕРБАИДЖАНСКИЕ
МИНИАТЮРЫ
Керим Керимов

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

فن المنمنمات الأذربيجانية
ومدرسة تبريز فى عصر النهضة

تأليـــــــف : كـــــــريم كريمـــــــوف
تاقييفـــا رويـــا ســـيف الـــدين
تـــرجـــمـــة: عبد الرحمن عبد الــرحمن الخميــسى



2015

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

كريموف، كريم،
فن المنمنمات الأذربيجانية ومدرسة تبريز فى عصر النهضة/
تأليف: كريم كريموف، تاقيفا رويا سيف الدين ،
ترجمة: عبد الرحمن عبد الرحمن الخميسى
ط١، القاهرة، المركز القومى للترجمة، ٢٠١٥
٣٠٨ ص، ٢٤سم
١- الفنون التشكيلية.
٢- السجاجيد الإيرانية.
(أ) كريموف، كريم، سيف الدين، تاقيفا رويا (مؤلف شارك)
(ب) الخميسى، عبد الرحمن عبد الرحمن (مترجم)
(ج) العنوان: ٧٤٥

رقم الإيداع : ١٩٨٨٣ / ٢٠١٤
الترقيم الدولى : 978-977-718-870-8
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

كلمة المترجم

يتعرض هذا الكتاب إلى أحد أهم الفنون التراثية للمشرق الإسلامى، والتى اندثرت فى وقتنا الراهن، وهو فن المُنمنمات العظيم، الذى ورث أصوله عن حضارات ما قبل الإسلام مثل الحضارة الهندية والفارسية (أو بتعبير آخر فن الرسوم الصغيرة) الذى يُعد "احتكارًا" مقصورًا على دول المشرق الإسلامى دون غيرها. وفن المنمنمات يعد لونًا خاصًا من فنون الرسم، وهو يصور عادات بعض المجتمعات الشرقية والآسيوية وتقاليدها، ومشاهد من حياة السلاطين وعامة الشعب.

كان هذا الفن فى السابق يسمى "التزاويق"، حيث إن استخدامه الشائع قد تمثل فى "تزويق"، أى تزيين الكتب الأدبية والمخطوطات القديمة بالصور المعبرة ليس فقط عن موضوعات تلك الكتب، بل أيضا عن شتى ألوان الحياة الاجتماعية والاقتصادية للشعوب، ورسم المنمنمات المعبرة عن مشاهد فنية تصور حياة البسطاء من الناس، وذلك من خلال تفاصيل حياتهم اليومية ومعيشتهم، وعملهم وأوقات مرحهم ولهوهم. فبعد أن كانت المنمنمات تتعرض لحياة القصور ورجال البلاط وسير الملوك، أخذت التيارات الديمقراطية تتطور وتنمو فى ذلك الفن، ليفسح الرسامون مجالا أكثر فأكثر للملامح الواقعية.

وينقسم هذا الكتاب إلى قسمين متصلين على نحو عضوى من حيث الجوهر الفنى الموضوعى. ويتناول القسم الأول منه أشهر المنمنمات الأذربيجانية القديمة ومدارسها الفنية ومسيرة تطورها وارتباط موضوعاتها بالتراث الأدبى والملحمى الكلاسيكى. أما القسم الثانى فيتناول فن السجاد الذى نشأ وتطور منذ القدم، ومضى بعد ذلك مواكبا لتطور فن المنمنمات فى نقوشه وزخارفه وموضوعاته.

ويتعرض الكتاب بقسميه إلى الآثار الرائعة لإبداعات القرون الوسطى لذلك الفن، والذى كان على رأس مبدعيه شعوب أذربيجان وإيران وبغداد. ويعرض للمُنمنمات البديعة النابعة من قلب القصائد الشعرية الكلاسيكية الشرقية، والمُنمنمات التى زينت كتب التراث الخالدة مثل كليلة ودمنة، وهو فى الأصل كتاب هندى ترجمه ابن المقفّع إلى اللغة العربية، ومقامات الحريرى، وكتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى، وكتاب الكواكب الثابتة لعبد الرحمن الصوفى، والشاهنامه الشهيرة التى وضعها الشاعر الملحمى الحكيم أبو القاسم الفردوسى.

كما يلقى الضوء على أهم أساتذة فن المنمنمات مثل بهزاد والسلطان محمد وغيرهما. كما يشرح الخصائص الجمالية لأعمالهم، والتى تتجسد فى التطلع إلى الجمال، وعشق الحياة فى العالم المحيط بها.

ويتناول الكتاب بالتفصيل مدرسة تبريز الفنية الشهيرة وتقاليدها، والتى مثلت أوج ازدهار ذلك الفن وعصر نهضته الحقيقية، ومدرسة شيراز، بالإضافة إلى مدرسة السلطان محمد التى تركت بصماتها المؤثرة على الفنون التعبيرية وفنون الزخرفة فى المشرق فى تلك الفترة.

وأخيرا يتناول الكتاب التدهور الذى لحق بذلك الفن بدءا من القرن السابع عشر، وأسباب ذلك التدهور الذى انتهى بما يسمى "مدارس المُقلدين".

ويعد هذا الكتاب مرجعًا قيمًا للعاملين فى مجال الفنون التعبيرية والتشكيلية، ولمتذوقى تلك الفنون، وكذلك لعامة القراء والمعنيين بقضايا الفنون التراثية.

عبد الرحمن عبد الرحمن الخميسى

فن المنمنمات الأذربيجانية
ومدرسة تبريز فى عصر النهضة

الجزء الأول

فن المُنمنمات الأذربيجانية



كريم كريموف

فن المُنمنمات الأذربيجانية

عبر قرون مديدة مضت، استطاع أساتذة فن الرسم وصُنـاع الفنـون المهرة، إبداع تلك الروائع الفنية التى ما زالت تُبهرنا حتـى الآن، بخيالهـا الإبداعى الثرى وحرفيتها المذهلة، وذلك على الرغم من سـيادة التطـرف الدينى- فى بعض الفترات التاريخية- الذى يحظر تصوير الكائنات الحيـة، وخاصة البشر.

وعندما نرى الآثار الرائعة لإبداعات القرون الوسطى، مثل السجاد ذى النقوش الرائعة والموضوعات المعبرة، والنسيج المزخرف، والنماذج البديعة المنقوشة على المعادن والفخار، والمصنوعات الدقيقة من الحُلى، نجد أنهـا تشهد على العراقة والأصالة العميقة الحقيقية للثقافة الفنية للـشعب الآذرى، وتنوع تلك الثقافة وتفردها.

ويمثل التطلع إلى الجمال وعشق الحياة فى العالم المحيط بها، إحـدى الخصائص المميزة لإبداع الرسامين الآذريين وأساتذة فن الزُخرف، الـذين جسدوا فى أعمالهم الأفكار الجمالية لشعبهم.

وقد حظيت أفضل نماذج فن الزُخرف التطبيقـى بالمجـد والـشهرة، وتخطت حدود أذربيجان محلقة بعيدا، لتنضم عن جدارة إلى الخزانة الذهبية للتراث الفنى العالمى.

غير أن الإسهام الأعظم لشعب أذربيجان، يتمثل فى إثراء الثقافة الفنية العالمية فى مجال فنون الكتب الزخرفية، وعلى الأخص فن المُنمنمات(*).

وقد سطر فن المُنمنمات الأذربيجانى واحدة من أكثر الصفحات إبهارا فى تاريخ الفن الموغل فى القدم لشعوب الشرق الأدنى والأوسط.

ومضت مسيرة تطور فن المُنمنمات الأذربيجانى تحت تأثير الشعر الشرقى الكلاسيكى. وليس من قبيل المبالغة القول بأن الشعر الكلاسيكى كان منبعا لا ينضب لفن المُنمنمات الشرقى، مثله فى ذلك، مثل الفلسفة القديمة بالنسبة إلى الفن اليونانى القديم.

ومثلت بدورها منبعا لا ينضب لوحى الرسامين والإبداعات المجيدة غير المسبوقة عبر القرون، للشعراء العظام فى الثقافة العالميه مثل: الفردوسى(**) ونظامى، وسعدى وحافظ، وجامى ونافوى، وخوسروف ديهليوى، وغيرهم من الشعراء الكلاسيكيين البارزين فى الشعر الشرقى، وقد استطاعت تلك الإبداعات إثراء فنون أولئك الرسامين بالأفكار الإنسانية الرائدة والخالدة أبد الدهر، وبالمُثل العليا.

(*) كان فن المُنمنمات قديما يسمى عند العرب بفن "التزاويق" – المترجم.

(**) أبو القاسم الفردوسي، وهو أكبر شاعر ملحمي أذربيجاني، وأحد ألمع وجوه الأدب في العالم. ولد في أسرة إقطاعية ما بين أعوام ٣٢٤ ـ ٣٢٩ هـ، وتوفي في ٤١٦ هـ بمدينة طوس (الواقعة فى إيران المعاصرة) ـ المترجم.

إن الملحمة الضخمة "شاه نامه"(*) للفردوسى، والملاحم البطولية، وملاحم العشق والرومانسية، والأشعار الفلسفية الديالكتيكية (الجدلية) لنظامى، قد تركت تأثيرا قويا على إبداعات الرسامين، وصارت دافعا مؤثرا لخلق تلك الإبداعات العديدة، التى يتميز كل منها عن الآخر فى علاقته الفكرية الجمالية، والتى تتسم بجوهرها الحياتى الدنيوى، والبعيد عن التوجه الدينى الزاهد الصارم.



(*) شاه نامه هو كتاب الملوك الذى ألفه أبو القاسم منصور الفردوسى فى عام ١٠٠٠م تقريبا، ويعد الملحمة الوطنية لأذربيجان وبلاد فارس، وقد كُتب على خلفية نسخة نثرية سابقة تجمع القصص الأذربيجانية والفارسية القديمة. المترجم

لم ينحصر تأثير الشعر الشرقى فقط فى تحديـد المحتـوى الإنـسانى والفكرى لاتجاهات فن المُنمنمات، بل ترك أيضا بصمات محددة فى تطـور أشكالها الفنية. وأصبح العالم السامى لنماذج الصور الرمزية المنمقة للـشعر الشرقى ولغته، وإيقـاع هذا الشعر وموسـيقاه، يـشكل عوامـل مـساعدة للرسامين فى خلق الطـابع الزخرفى ذى التجريد العميق، والتشكيل الرمزى الشاعرى الرائع.

ولهذا السبب، فإن فن المُنمنمات، وغيره من الأنواع الأخرى للفنـون التعبيرية لدى شعوب الشرق الأدنى والأوسط، تحمل جميعها بعض السمات المشتركة المعبرة. غيـر أن حمـل تلـك الـسمات المـشتركة مرهـون بالموضوعات العامة المشتركة من ناحية، وبخصوصية كل فن بعينـه مـن ناحية أخرى.

ويتمتع فن المُنمنمات لدى كل شعب بخصائصه المميـزة. حيـث إن خصائص تطور الحياة الاجتماعية، والمداخل الجمالية لدى كل شعب، هـى التى تركت بصماتها على طابع تطور فنونه. ولهذا السبب، تختلف ملامـح النماذج المتميزة غير المتكررة لفن المُنمنمات لدى الشرق العربى عنها فـى تركيا، وإيران، وأذربيجان، وآسيا الوسطى.

وعلى ضوء المعطيات العلمية المعاصرة، يتضح لنا أكثر فأكثر أهمية فن المُنمنمات الأذربيجانى، ودوره الرائد فى إجمـالى عمليـة تطـور فـن المُنمنمات فى مختلف دول الشرق الإسلامى. ومن المعروف أن أحـد أقـدم

نماذج فنون الكتب الزخرفية لشعوب الشرق الأدنى والأوسط، قد تم إبـداعها فى المدن الأذربيجانية مثل: خوى، وماراجى، وتبريز. ولم يكن هذا الأمـر من قبيل الصدفة، إذ إنه فى نهاية القرن الثالث عشر وبداية القـرن الرابـع عشر، كانت ماراجى وتبريز موطنا لأوائـل الإيلخـانيين(*) (مـن شـعب هولاكو). وكانت تلك المدن هى أكثر المراكز الثقافية تطورا فـى المـشرق الإسلامى.

فى أوائل القرن الرابع عشر، وفى ضواحى مدينة تبريز، نشأت مـدن جديدة، هى جازانى، ورشيدى، والتى ضمت بداخلها المؤسـسات الدراسـية والعلمية، بالإضافة إلى مكتبة شاملة ومدارس فنية كبيرة. وفى تلك المدارس تم استقطاب أفضل فنانى الخط، والرسامين، وغيرهم من أساتذة فنون الكتب الزخرفية من مختلف البلدان، والذين قاموا بزخرفة الكتـب والمخطوطـات، ووضع الرسومات والصور لها، بما فيها الكتاب المرجعى "جامع التواريخ"، الذى وضعه رشيد الدين الطبيب المشهور والمؤرخ ورجل السياسة، والـذى قام بإنشاء المركز الفنى العلمى.

لقد أبدع الرسامون الآذريون العديد من الرسومات الزخرفية الخاصـة بالمؤلفات الخالدة لأعلام الشعر الشرقى الكلاسيكى. فنرى من بينها الزخارف

(*) دولة الإيلخانيين هى دولة المغول التى أقامها هولاكو عام ٦٥٦ هـ فى بغداد التى غزاها بعد احتلاله إيران. ويعنى هذا الاسم فى اللغة المغولية كلمتين هما: "إيل" بمعنى الخاضع، و"خان" أى الشاه أو الملك، والمعنى النهائى لإيلخانى هو المطيع أو الخاضع للخاقان أو للملك الأعظم المقيم فى قراقورن، واختار مدينة مراغة فى أذربيجان عاصمة له ـ المترجم.

التى تزين مخطوطات: "شاه ناما" للفردوسى، و"خمسة" لنظامى، ومؤلفات سعدى وحافظ، جامى ونافوى، وخوسروف ديهليوى، والتى زُينت أعمالهم بصور الرساميين الآذربيين، وكذلك بالمُنمنمات الرائعة المرسومة على صفحات مستقلة، والتى تم جمعها فى ألبومات خاصة- "موراكه"، لتشهد على أن فن المُنمنمات الأذربيجانى قد مر عبر طريق طويل ومعقد فى تطوره، قبل أن يصل إلى ذروة ازدهاره فى فترة الثلاثينيات- الأربعينيات من القرن الرابع عشر.

ويمكننا العثور على أقدم نماذج المُنمنمات الأذربيجانية فى رسومات الصور المزينة لمخطوطة "فارجا وجيولشا" (أوائل القرن الثالث عشر)، و"منافع الحيوان" (عام ١٢٩٨)، و"جامع التواريخ" (عام ١٣٠٨، وعام ١٣١٤)، والتى تشهد كلها على ميلاد مدرسة فنية جديدة فى الشرق الأوسط.

وبفضل موقعها الجغرافى، كانت أذربيجان ملتقى تقاطع مختلف التيارات الثقافية، ومثلت "بوتقة" سحرية؛ طبقا لتعبير المستشرق كرامير؛ اختلطت فيها المذاهب المختلفة، لتكون نوعا جديدا تماما من الخامات أو شبه الخامات التى أتت من الغرب والشرق، ومن الشمال والجنوب(*).

وامتزجت تقاليد مختلف المدارس فى التشكل والتطور الأولى للطابع الفنى لمدرسة تبريز للمُنمنمات، وذلك من تركستان الشرقية- الرسامون

(*) انظر ف. روزنبرج. حول فن الرسم الهندوفارسى، والهندى الجديد. كتاب "الشرق". ب. م. ١٩٢٣، ص ٨٦.

الأيجوريون بصورة مباشرة، الذين قدموا إلى تبريز مع الأمراء المنغوليين، وتقاليد فن الرسم العربى لبلاد ما بين النهرين- عبر مدرسة بغداد.

ونلاحظ غياب النمط الموحد فى الصور المرسومة فى هذه الآثار المبكرة لفن الكتابة الزخرفية "فارجا وجيولشا"، والتى قام بها الرسام عبد المؤمن بن محمد الخوى، وفى "منافع الحيوان"، التى وضع صورها عدد من الرسامين. ففى مُنمنمات تلك المخطوطات يتواءم طابع الخطوط المميز لفن الرسم فى الشرق الأدنى مع الطابع الفنى لمدرسة ما بين النهرين العربية.

ويمكن ملاحظة تأثير التقاليد الفنية للفن الصينى الأيجورى، فى الصور التى تزين مخطوطات "جامع التواريخ" لرشيد الدين. وهى تتجلى ليس فقط فى نمط رسم المنمنمة، بل أيضا فى أسلوب تصوير الناس، والأزياء، ومعالجة التفاصيل المنفصلة، وموضوعات الرسومات.

وبالنظر إلى مُنمنمات المخطوطات المذكورة، نجد أن تلك التقاليد المختلفة ليس فقط تتعايش معا، وإنما تتلاءم بصورة عضوية مع بعضها بعضًا. وفى المحصلة النهائية يتم خلق بناء رمزى جديد، تتخلله البدايات الزخرفية. وتحمل مُنمنمات هذه القوائم بعض الملامح المشتركة مثل: سهولة الشكل التعبيرى، والطبيعة اللونية العضوية، والتحديد القوى للخطوط المحيطة، وغياب أو قلة تصوير المناظر الطبيعية، والتناول الرمزى للغاية الذى كثيرا ما يظهر فى شكل تخطيطى.

وسرعان ما أثمرت نتائج مبهرة عملية استيعاب مختلف المذاهب الفنية، والتمثيل الإبداعى لها بعد تخمرها جميعا، وإخضاع تلك المذاهب لتأثير التقاليد الخاصة.

وقد تشكل نمط مبتكر جديد تماما فى منتصف القرن الرابع عشر، وذلك فى مدرسة تبريز الفنية لرسم المُنمنمات، وبدا هذا النمط كما لو أنه قد هضم وتمثل بداخله مختلف التقاليد الفنية.

وعندما نتطلع إلى الصور المرسومة التى تزين كتاب تبريز الضخم المسمى "شاه ناما" عام ١٣٣٠-١٣٤٠، نجدها تمثل مرحلة أكثر نضجا ليس فقط فى تطور المُنمنمات الأذربيجانية، بل أيضا فى فن الرسم الشرقى كله. أن المُنمنمات المزينة لذلك المخطوط المنتشرة لدى مجموعات مختلف متاحف أوروبا وأمريكا، جديرة باعتبارها تحفا فنية لفن الرسم الشرقى. كما أن الخطوط الإبداعية المتنوعة، تعود إلى ريشة مختلف الرسامين. وتتميز هذه المُنمنمات؛ بصورة عامة؛ بالتكوينات الرائعة والنماذج المعبرة، كما تتميز بثراء الألوان وبهائها.

وقد وُضع القسم الأكبر من صور ذلك المخطوط، بريشة الأستاذ شمس الدين. أما المجموعة الأخرى من المُنمنمات، فقد رسمها تلميذه الرسام الشهير عبد الحى الذى عاش فى النصف الثانى من القرن الرابع عشر(*)، الذى استقدمه الأمير تيمورلنك لاحقا ليقيم فى العاصمة سمرقند(**).

(*) **E. Schroeder. Ahmad Musa and Schamsad-din. "Arts Islamica" vol. VI, 1939, p.131**

(**) انظر أساتذة الفنون حول الفن. الجزء الأول، طبعة عام ١٩٦٥ ص ١٧٤.

ويتميز مضمون صور ذلك المخطوط بتنوع الموضوعات التى تشمل مختلف الفنون. ويحتل المكانة الرئيسية فيها تصوير المآثر الأسطورية للأبطال الرئيسن فى "شاه ناما"- رستم، وبهرام، والإسكندر وغيرهم. وقام الرسامون فى أفضل صور لهم فى المخطوط بحل أعقد المهام النفسية، بالإضافة إلى البحث عن وسائل تعبيرية جديدة، ساعين فى ذلك للوصول إلى أعمق التوصيف وتنوعه والذى يمكن أن يمنحوه لأبطالهم، والكشف عن عالمهم الروحى على نحو أوسع. كما يتميز التعبير فى التشكيل البنائى- على سبيل المثال- فى مُنمنمة "بهرام جور يصرع التنين"، وفى صور: "أردوان يواجه أردشير"، و"موت الإسكندر العظيم"، و"فيرودين يبكى ابنه إيريدجا"، حيث يأسرك التعبير السابق فى نقل الأحداث المأساوية، والتعبير الشعورى القوى للأبطال الرئيسيين.

وبغض النظر عن ملاحظتنا لبعض ملامح التميز النمطى فى البناء الرمزى، والحلول التشكيلية والتلوينية فى صور كتاب تبريز الكبير "شاه ناما"، فإن المُنمنمات الرائعة لهذا المخطوط فى مجملها، تمثل اتجاها فنيا موحدا لتطور المُنمنمات الأذربيجانية فى القرن الرابع عشر.

وفى تقييمه العالى لمدرسة تبريز فى القرن الرابع عشر- الخامس عشر، يطلق الباحث الألمانى ف. شولتس عليها اسم "المدرسة الأم"، والتى لعبت دورا هائلا فى تطور فن المُنمنمات، وإقامة عدد من المدارس الفنية فى مختلف بلدان الشرق الأوسط(*).

(*) PH. Shulz. Die Persisch- Islamische Miniaturmaleric. Leipzig, 1914, s. 57..(المُنمنمات الإسلامية، مدينة ليبزج فى ألمانيا)

وعلى الرغم من أن تبريز؛ بسبب الظروف الاجتماعية والاقتصادية القائمة فى القرن الخامس عشر؛ قد بدأت تفقد دورها الرائد، فإنها ظلت محتفظة بأهميتها، باعتبارها أكبر المراكز الثقافية وأهم المدارس فى فن المُنمنمات. وفى القرن الخامس عشر جرى استقطاب العديد من الرسامين والأساتذة الآذريين البارزين فى فنون الكتب الزخرفية، إلى مدينة هيرات التيمورية، حيث شغلوا بها مناصب قيادية، وقاموا بتنفيذ الطلبيات الخاصة (بير سيد أحمد، خوجا على مُسافر، قوام الدين، غياص الدين، وغيرهم)(*). وقام لسنوات عديدة فنان الخط الشهير والعالم والشاعر جعفر التبريزى، بقيادة العمل فى مكتبة قصر بويسونكور. وكان بير سيد أحمد معلما لرسام الشرق العظيم كمال الدين بهزاد.

وفى القرن الخامس عشر، وتحت تأثير مدرسة تبريز، تطور فن المُنمنمات فى المدن الأخرى لأذربيجان، ذلك على الرغم من أن نماذجها لم تكن قد تبلورت على نحو كاف. ويمكننا تتبع الملامح المميزة لمدرسة تبريز فى مُنمنمات واحدة من المختارات التى وضعها شرف الدين حسين سلطان، وذلك فى مدينة شيماخى فى عام ١٤٦٨ (لندن، المتحف البريطانى) ومُنمنمات مخطوطة "بستان" لسعدى، والتى وضعها عبد اللطيف الشيروانى فى عام ١٥٣٩ (إسطنبول، متحف توبكابا). كما تمثل بؤرة اهتمام كبير مُنمنمات رسام باكو عبد الباقى باكوان فى القرن الخامس عشر (إسطنبول- متحف توبكابا).

(*) انظر أساتذة الفنون. الجزء الأول، ١٩٦٥ ص ١٧٥.

لقد بدأت الملامح المميزة لنمط مُنمنمات تبريز تتبلور في القرن الخامس عشر، لتتجلى بوضوح في مُنمنمات إحدى مخطوطات قصيدة: "خوسروف وشيرين" للشاعر نظامي، والتي أعيد كتابتها في تبريز خلال أعوام ١٤١٠- ١٤٢٠.(*) وهي تتميز بالتكوينات الدقيقة الرائعة، التي تذكر بعض الشيء بطابع الأستاذ جونييد، وذلك من حيث صرامة الأسلوب وتماسك الألوان.

ومن بين مُنمنمات نهاية القرن الخامس عشر، فإن أكثر نماذج الصور جاذبية، هي تلك الصور التي تعود إلى المخطوطة قليلة الحظ من الشهرة "خمسة" للشاعر نظامي (إسطنبول- متحف توبكابا). وعند مشاهدة المُنمنمات التي تزين هذه المخطوطة؛ والتي تم وضعها في تبريز في نهاية القرن الخامس عشر- بداية القرن السادس عشر؛ يمكننا ملاحظة الاختلاف الواضح عن مُنمنمات أوائل القرن الخامس عشر، وذلك من حيث الحلول التشكيلية واللونية الفنية. فهي تتسم بالتعقيد والتنوع من حيث التشكيل، وبالثراء اللوني. كما يمكن ملاحظة زيادة تطلع الرسام نحو الطبيعة والمناظر الطبيعية، والتي أصبحت جزءا لا يتجزأ من التشكيل الفني، وصارت تلعب دورا محددا في الكشف عن مضمون المُنمنمات.

وتختلف مُنمنمات القرن الخامس عشر إجمالا عن إبداعات القرن الرابع عشر، وذلك من حيث التقنية المستخدمة وأسلوب الرسم. فإن الأسلوب

(*) E. Schroeder. Ahmad Musa and Schamsad-din. "Arts Islamica" vol. VI, 1939, p.131

الفنى فى الكتابة، والتلوين الحر، قد أصبحا يفسحان المكان أمام الأسلوب التخطيطى. وقد أصبحت الخطوط الصارمة للمحيط، والرسم الدقيق الرشيق، يشكلان أساس اللغة التعبيرية للرسام. كما أصبح اللون يكتسب طابعا زخرفيا أكثر من ذى قبل. وأصبح تتابع الألوان وتدرجها فى المكان وصداها المتباين، تعمل معا على الإثراء اللونى، وتعزز من التأثير الشعورى للمُنمنمات. وقد عملت الملامح المميزة لهذا النمط، فى تقريب مُنمنمات نهاية القرن الخامس عشر إلى طابع إبداعات مدرسة تبريز فى القرن السادس عشر.

وتمثل مدرسة تبريز فى القرن السادس عشر، ظاهرة فنية رائدة فى تاريخ تطور المُنمنمات الأذربيجانية. وارتباطا بقيام دولة الصفافدة المركزية، أصبحت تبريز عاصمة أذربيجان، مركزا للثقافة الفنية للشرق الأدنى والأوسط بأكمله من جديد. وفى فترة حكم الشاه إسماعيل؛ الشاعر الموهوب وراعى الفنون؛ مع ابنه تاهماسيب العاشق الكبير والمثمن لقيمة الفن، صارت مكتبة البلاط والورش الفنية، قبلة لأفضل مبدعى الشرق الأدنى. وفى تبريز؛ وبالإضافة إلى الرسامين المحليين وجماعة الأساتذة الموهوبين البارزين تحت زعامة السلطان محمد (مير مسافر، وميرزا على، ومير سيد على، ومظفر على)؛ عمل عدد من الشخصيات البارزة فى فن الشرق الأوسط، مثل بهزاد العظيم، وشيخ زاده الخرسانى، وأغا ميريك الأصفهانى، وغيرهم.(*)

(*) احتل وصول بهزاد إلى تبريز مكانته ليس فى عام ١٥١٠ كما تذكره الأدبيات المتخصصة، بل فى وقت لاحق بكثير، وذلك بين أعوام ١٥٢٠-١٥٢٢. وفى إبريل تم تعيينه لرئاسة كتاب- خان (مثل دار الكتب فى الوقت المعاصر-المترجم)، وذلك بمرسوم من شاه إسماعيل. انظر أكيموشكن و. ف. الأسطورة حول الرسام بهزاد وفن الخط لمحمود نيشابور- "شعوب آسيا وأفريقيا"، ١٩٦٣، رقم ٦.

وقد استطاع الرسامون التبريزيون تحت قيادة تلك المجموعة من الأساتذة الموهوبين، استيعاب أفضل إنجازات المدارس الأخرى، وهم في نفس الوقت محتفظون بالتقاليد الفنية المحلية. وبفضل حرفيتهم البارعة، أبدعوا تشكيلا رمزيا عظيما ونافذا خاصا بفن الزخرف.

وتم التعبير بجلاء عن الملامح المميزة التى تشكلت فى أوائل القرن الثالث عشر للنمط الجديد، فى صور المخطوطات مثل: "جوى- أو تشوجان" لعارف عام ١٥٢٤- ١٥٢٥ (لينينجراد، المكتبة الحكومية العامة)- "شاه ناما" عام ١٥٢٤ (لينينجراد، معهد شعوب آسيا)، و"خمسة" للشاعر نظامى، نهاية القرن الخامس عشر- بداية القرن السادس عشر (إسطنبول، متحف توبكابا)، و"جامع التواريخ" عام ١٥٢٨- ١٥٢٩. (لينينجراد، المكتبة الحكومية العامة)، وغيرها.

وتميز تطور فن المُنمنمات فى أوائل القرن السادس عشر، بالبحث عن وسائل فنية تعبيرية جديدة. غير أن مُنمنمات تلك الفترة اتسمت بالتشكيلات المختصرة، وتماسك الألوان، وبساطة تصوير المناظر الطبيعية. وفى فترة تشكل النمط الجديد، حدث تغير جوهرى فى تناول النموذج الإنسانى. وتبلور هذا التغير فى التالى: أصبح تناسب الشخصيات أكثر طبيعية، وتم وضع تصور أو "خريطة" للنماذج والتكوينات، وذلك فى تناول نموذج الشاه ورجال البلاط.

وفى أفضل أمثلة فن المُنمنمات فى أوائل القرن السادس عشر؛ وخاصة فى بعض رسومات مخطوطات "خمسة" لنظامى، و"جامع التواريخ" (عام ١٥٢٨)؛ تتجلى بوضوح الملامح الراسخة بصورة كافية للنمط المتطور.

ونتيجة لتطور المهارة والوسائل الجديدة للتعبير الفنى، وصلت مدرسة تبريز فى فن المُنمنمات إلى ذروة ازدهارها فى منتصف القرن السادس عشر.

وقد تميز فن المُنمنمات فى مدرسة تبريز خلال الأعوام من ١٥٣٠-١٥٥٠، بالتطور الهائل للأشكال الفنية، وبالحرفية الرائعة فى الرسم. ونجد أن البناء الرمزى لفن المُنمنمات لتلك المرحلة، قد اكتسب شكلا زخرفيا احتفاليا. كما أن الانطباع الفرح بما يحيطنا والشعور بالعظمة، وصدى الألوان المركزة الذى يؤجج الذهن ويحسن المزاج، منح المُنمنمات تشبعا شعوريا كبيرا. وأصبحت المُنمنمات أكثر ثراء لونيا، وأمست التكوينات اللونية الزاهية أكثر سطوعا وإشراقا ودفئا. كما أصبح التتابع الإيقاعى للمستويات المتباينة المتناغمة، يزيد من قوة التعبير الزخرفى للمُنمنمات. وتتجلى أساليب التنوع فى التشكيلات، وتتعقد التكوينات لتصب فى أشكال واحدة. كما أن الشخصيات الإضافية التى بُعثت إلى الحياة، والموضوعات الأدبية غير المتوقعة، وموضوعات المناظر الطبيعية، وتكوين المُنمنمات، قد اكتسبت كلها طابعا سرديا، يتسم بالرصانة والانسجام المثيرين للدهشة.

لم يتغير تصوير نماذج الشخصيات. ولكن أشكال الناس؛ وخاصة النماذج الرمزية للشاه وصفوة رجال البلاط؛ قد أصبح التعبير عنها يجرى بصورة أكثر رشاقة وأناقة. وعلى الرغم من أن نماذج الشباب اليافعين، الذين بدوا فى هيئة جميلة من حيث المظهر الخارجى لهم، قد حُرموا- كما فى السابق- من سمات التعبير النفسى، وصارت التجارب التى عانى منها الأبطال يتم التعبير عنها بلغة تعبيرات الوجه، فإن تصويرهم قد جرى بصورة حية بالدرجة الكافية، وهم متصلون بالمحيط الخارجى من خلال الواقع الحقيقى والتفاصيل الحياتية.

فى مُنمنمات الأعوام ١٥٣٠-١٥٥٠، كان الاهتمام الأكبر يصب نحو تصوير المناظر الطبيعية. وأصبح المنظر الطبيعى يحتل مكانة بــارزة فــى التكوين، ويلعب دورا كبيرا فى التشكيل الفراغى، وفى الكشف عن مضمون المُنمنمة، وذلك بعد أن أصبح مشبعا بالرسومات الطبيعية والمعمارية زاهية الألوان، فيكسب المُنمنمة طابعا محددا خاصا، ويزيد من قدرتها الشعورية.

فى تلك المرحلة، وفى مكتبة بلاط الشاه تاهماسيب، وتحت قيادة الرسام البارز السلطان محمد، عملت مجموعة من أساتذة العصر- مير مسافر، وأغا ميريك، ومير سيد على، وميرزا على، ومظفر على، وفنان الخط الشهير شاه محمود نيشابور، ودوست محمد، وغيرهم. وقاموا بإبداع تلك الآثار الرائعــة لفنون الكتب الزخرفية، والتى تزين مجموعات أكبر متاحف ومكتبات العالم حتى وقتنا هذا.

والمثال النمطى على فن المُنمنمات لتلك المرحلة، يتمثل فى الــصور المرسومة لتلك المخطوطات الرائعة مثل: "شاه ناما" عام ١٥٣٧(*)، و"ديوان" لحافظ عام ١٥٣٠ (مجموعة ل. كارتيه)، و"سلسلة الــذهب" لجــامى عــام ١٥٤٩ (لينينجراد، المكتبة الحكومية العامــة)، والعديــد مــن المُنمنمــات المرسومة على صفحات مستقلة، والمجموعة فى ألبومات خاصة "موراكــه" (لينينجراد، المكتبة الحكومية العامة، وإسطنبول، متحف توبكابا وغيرهم).

ويتمثل الفخر الحقيقى للمُنمنمات الأذربيجانية فى الصور المرســومة للمخطوطة الرائعة "خمسة" لنظامى، عام ١٥٣٩- ١٥٤٣. (لندن، المتحــف

(*) فى الوقت الحاضر توجد هذه المخطوطة الرائعة المزينة بالرسومات البارزة للرسامين، والتى تبلغ ٢٥٨ منمنمة، فى متحف مترو بوليتان فى نيويورك.

البريطانى)، والتى تم القيام بها مثل "شاه ناما" فى عام ١٥٣٧، وذلك خصيصا للشاه تاهماسيب. إن هذه المخطوطة الرائعة، والتى اعترف بها جميع الباحثين، باعتبارها أكثر الروائع الموجودة، تمثل حقا تحفة من تحف فنون الكتب الزخرفية فى الشرق. والصور المرسومة بها تعد واحدة من أكثر الإبداعات الشرقية لفن المُنمنمات اكتمالا. إن مُنمنمات المخطوطات المذكورة؛ وقبل كل شيء تلك المشار إليها فى "شاه ناما" و"خمسة"؛ تعكس بجلاء أكثر أفضل إنجازات مدرسة تبريز فى القرن السادس عشر، كما تعكس الملامح المميزة لطابع تلك المدرسة.

وفى مخطوطة "خمسة" لنظامى، نجد التشكيل الزخرفى لأوراق الشجر والحقول فى المُنمنمة، يفيض بالحركة السهلة الفياضة، وتعبير الرسومات الرشيقة على شكل الخيالات التى تصور الوحوش والطيور الأسطورية، ونقلها فى أوضاع معقدة، وفى أشكال مقزمة للغاية. كما أن تشكيل الحقول والصور المبهرة يزيد الانطباع بالجمال الرائع غير المسبوق لتلك المخطوطة، والتى اعترف بها باعتبارها تحفة فريدة لفنون الكتب الزخرفية فى الشرق. وقد تم تزيين المخطوطة بأربع عشرة مُنمنمة رائعة من القطع الكبير. وفى إحدى أفضل المُنمنمات التى قام بها مير مسافر، المرسومة على أساس موضوع "نوشيروان وحوار البومتين"، المأخوذ عن قصيدة الشاعر نظامى الفلسفية الدياليكتيكية "كنز الأسرار"، فقد تم تناول الموضوع الأدبى الصارم النقدى فى بناء شاعرى بهيج للغاية.

وفى مُنمنمة مير سيد على "المجنون أمام خيمة ليلى"، نرى الموضوع الدرامى يفيض بالمعاناة والتجارب المأساوية للعشاق. وقد تم تناوله مثل مشهد مسرحى من حياة الرحل.

كما تم رسم بعض الصور فى إطار تقاليد مجالس البلاط. وفى مُنمنمات "تتويج خوسروف على العرش"، و"خوسروف وشيرين يستمعان إلى حكايات الجوارى"، والتى رسمها أغا ميريك، و"خوسروف يستمع لموسيقى آلة الباربيد" لميرزا على، نجد أن أسلوب تناول الموضوع الأدبى، قد ظهر فى شكل مشهد مسرحى من حياة البلاط أثناء فترة حكم الصفافدة.

وتجدر الإشارة إلى أن عدم تطابق التشكيلات الرمزية للمُنمنمات، من حيث الجوهر الأدبى الفكرى للموضوع، يعد سمة مميزة لإبداعات مدرسة تبريز فى القرن السادس عشر. ومن أحد الجوانب ينبغى تفسير هذا الأمر بالاهتمام المتزايد للرسامين نحو تصوير الواقع الحقيقى وانطباعتهم الحياتية، ومن جانب آخر فمن المعروف أن رسام البلاط ينبغى عليه تلبية متطلبات المجتمع الأرستقراطى، من حيث العلاقة الفكرية الجمالية. كما ينبغى عليه تمجيد الشاه ورجال البلاط. ولهذا، نجد أن موضوعات الأعمال الشعرية قد مثلت مجرد ذريعة لخلق المُنمنمات التى كانت فى واقع الأمر تعكس الحياة المعاصرة لرسام البلاط، وحياة ومعيشة الشاه ورجال بلاطه، ذلك على الرغم من التصوير الخارجى للموضوعات الأدبية. ولهذا، فإن رسام البلاط فى تصويره حتى للموضوعات الأدبية التقليدية مثل: الموضوعات الملحمية، وموضوعات الحب والرومانسية، والموضوعات الأسطورية والخرافية، كان يتناولها فى مقام حديث، عارضا أبطاله يرتدون ثيابا حديثة، وهم موجودون فى واقع محدد بعينه.

وتعد مُنمنمة السلطان محمد من أفضل الصور التى تزين مخطوطة "خمسة". وعند النظر إلى إبداعات ذلك الأستاذ الفذ وأعماله الشهيرة مثل: "المجلس فى قصر سام ميرزا"، و"فى الميخانة"(*)، من مخطوطة "ديوان"

(*) الميخانة هى نوع من الموسيقى الأذربيجانية الشعبية الشعرية، وتسمى بعض المقاهى باسمها ـــ المترجم.

لحافظ (باريس، مجموعة ل. كارتيه)، "خوسروف يقابل شيرين وهى تستحم"، و"بهرام جور فى رحلة لصيد الأسود" من مخطوطة "خمسة"، وخاصة فى لوحته الشهيرة "رحلة صيد الشاه" (لينينجراد، المكتبة الحكومية العامة)، نجد بها جميع إنجازات مدرسة تبريز فى القرن السادس عشر، وقد عكست بداخلها تلك الإنجازات بوضوح أكثر مع مذاهبها الفنية والملامح المميزة لنمطها.

إن الروعة والدقة المتناهية للصورة، والزخرف الغنى للتكوين الفنى، والتناغم البهيج القائم على التتابع الإيقاعى بمستويات الألوان المنسجمة الساطعة، والتشبع اللونى، تحدد كلها الخصائص الفنية لنمط السلطان محمد.

وفى المُنمنمة الثنائية المزينة لمخطوطة جامى "سلسلة الذهب"، نجد رسما يصور عددا كبيرا من أتباع الشاه فى رحلة الصيد، وذلك فى تشكيل معقد لأبعد الحدود متنوع البناء، ويضم أشكالا متعددة للجبال الصخرية الملتحمة مع روض مخضوضر، داخل إيقاع واحد ومجموعة من الألوان الزاهية. وفى المُنمنمة نشاهد تصوير العديد من الأشكال والتفاصيل الحياتية، وقد تم تصويرها جميعا بخطوط تنبض بالحياة على نحو مذهل، وبصورة تعبيرية وحيوية. ويؤكد على قوة التشكيل الفنى تلك الأوضاع الجامحة للصيادين والحيوانات، وحركتهم ذات الاتجاهات المختلفة، والإيقاع المضطرب فى تناول المنظر الطبيعى الجبلى، والتتابع الساطع لمستوى مستويات الألوان الزاهية وتدرجها.

أما مُنمنمة "فى الميخانة" من مخطوطة "ديوان" لحافظ، فهى تمثل متعة استثنائية، تلك المُنمنمة التى تكشف عن ملامح مبتكرة لإبداع السلطان محمد.

وفى تعبيره عن مشهد حفل سمر عاصف، والعربدة الطائشة، يقوم الرسام بحل أعقد المهام التشكيلية والنفسية على نحو فريد. فالعديد من

الشخصيات تتسم بالملامح التعبيرية الذاتية الواضحة والتميز النفسى، وبعض تلك المهام قد تم حلها فى أسلوب فريد من المبالغة الفنية، مما يعد استثناء نادرًا فى فن المُنمنمات لشعوب الشرق الأدنى والأوسط.

وفى أعمال السلطان محمد ورسامى مدرسته، نجد أن فن "البورتريه" (فن تصوير الوجوه) قد احتل مكانة كبيرة هناك. وقد قاموا بوضع خارطة محددة ونمط مقنن للبورتريه الاحتفالى. وكانت النماذج الرمزية لرجال البلاط المتأنقين "ذوى الوجوه القمرية" لا تختلف فى ملامحها الذاتية، ولا فى تشابه تصوير الوجوه، وكانت تفتقر إلى التميز النفسى. وكانت هذه النماذج تجسد الجمال الأرستقراطى، والتغنى به، والذى كان شاعر البلاط ورسامه مطالبين بالتعبير عنه.

وحول هذا الأمر يتحدث ببلاغة ذلك الإهداء المذيل على البورتريه الذى رسمه السلطان محمد للشاه اليافع، وهو جالس يقرأ فى كتاب (باريس، مجموعة ج. فيفيرا): يقول الإهداء، "إن العناية الإلهية التى خلقت يوسف على هذا النحو الرائع من الجمال، هى ذاتها التى حملت الفرشاة كى ترسم بها هيئتكم البديعة".

وبهذه الملامح النمطية والحرفية البالغة فى التصوير، يتميز بورتريه الشاه اليافع الذى رسمه السلطان محمد (إسطنبول، متحف توبكابا)، وتلك البورتريهات التى ذيلها للرجل الشاب وهو يقرأ فى كتاب مع الفتيان حول الشجرة المزهرة (مدينة لينينجراد. المكتبة الحكومية العامة، م. ى. سالتيكوفا- شيدرينا)، وغيرها من الأعمال التى قام بها مع رسامى مدرسته (مير مسافر، ومير سيد على، وغيرهم).

وفى صور تلك المخطوطات المشار إليها، وغيرها من المنمنمات التى رسمها السلطان محمد ورسامو مدرسته فى الأعوام ١٥٣٠-١٥٤٠، وصل البناء الشاعرى الرمزى إلى أوج ذروته. فنجد أعمالهم تفيض برقة الفرشاة والحرفية الفائقة للرسام، والمتمثلة فى حلوله التكوينية واللونية للمُنمنمة. كما أن التناغم المُبهر للألوان الكثيفة متباينة الرنين، ونموذج الطبيعة الذى يترك انطباعا بالعظمة والبهجة، تُكسب المُنمنمة تعبيرا زخرفيا كبيرا. إن الجمال الخلاب للأشكال الفنية والدفقة الشعورية وتفرد فن المُنمنمات الأذربيجانية يحدده قبل كل شيء التلوين المميز لها، فتارة نجدها مشرقة تسمو بالمزاج النفسى، وتارة رقيقة شاعرية، ولكنها دائما زاهية عاشقة للحياة. إن هذه المذاهب الفنية التى بلغت أوج تطورها فى إبداع السلطان محمد، قد تأكدت وترسخت على نحو متين فى فن المُنمنمات، حتى إن أساتذة الفن البارزين لم يستطعوا عبر عشرات السنين، التحرر من تأثيرها والفكاك من أسرها. غير أنه إذا كان هناك بعض الرسامين الذين افتقروا إلى الموهبة الخاصة، واكتفوا بالتقليد فقط، والتكرار الآلى للأساليب الشكلية لمعلميهم، فعلى الجانب الآخر هناك الكثير من الأساتذة الموهوبين الذى قاموا بإبداع النظائر التعبيرية، محاولين فى ذلك بعث النماذج والأشكال التقليدية لذلك الفن وتطويرها.

وعلى الرغم من أن تقليد الرسامين العظام، مثله مثل الشعراء العظام فى الأدب كان أمرا مشروعا فى الشرق، فإن الإبداعات الأصلية فقط للرسامين هى التى ميزت مدرسة السطان محمد، باعتبارها أكثر المراحل نضجا فى تطور فن المُنمنمات الأذربيجانى، وليس من خلال أولئك المقلدين وأعمالهم.

لقد كان لدى السلطان محمد العديد من التلاميذ والأتباع. وكان أقــرب نصير له هو ميرزا على الابن والتلميذ للأستاذ العظيم. وفى أكثر المُنمنمات شهرة للرسام هى التى وضعها لمخطوطات: "خمسة" لنظامى (عام ١٥٣٩-١٥٤٣)،- "شابور يعرض بورتريه خوسروف لشيرين"، و"خوسروف يستمع لموسيقى آلة الباربيد"، حيث يكشف من خلالها عن مضمون النص الأدبــى، وذلك عبر عرض الحياة الحديثة فى البلاط من وجهة نظر الرسام. وتظهــر هذه الملامح جلية فى المُنمنمة الثنائية "المجلس الموسيقى"، فــى مخطوطــة "لافايخ" التى وضعها جــامى عــام ١٥٧٠-١٥٧١. (لينينجــراد، المكتبــة الحكومية العامة). وفى هذه الأعمال يستحضر ميرزا على بحرفيته العظيمة التشكيل متعدد الشخصيات والتصوير البديع والألوان الزاهية.

إن إبداع مير سيد على (مرحلة تبريز) يمكن تتبعه فــى المُنمنمــات التالية: "المجنون أمام خيمة ليلى" فى مخطوطــة "خمــسة" لنظــامى (عــام ١٥٣٩-١٥٤٣)، و"عرس ليلى"، و"المجلس الموسيقى" (المجموعة الــسابقة التى تعود إلى ل. كارتيه)، و"بَهرام جور وراعى الغنم" (بوســطن، متحــف الفنون الجميلة).

إن أشهر أعمال الرسام تعــد أولــى المُنمنمــات المــصورة لأحــد الموضوعات الدرامية من قــصيدة العــشق الرومانــسى لنظــامى "ليلــى والمجنون". ونرى فيها عجوزا متسولة تسوق مجنون ليلى مكبلا بــالأغلال إلى خيمة ليلى، وذلك بعد أن خلب عقله الشوق إلى محبوبته.

إن ظهور الشخصيات الغريبة غير المألوفة من الناس، قد أدى إلى اضطراب الحياة الهادئة الوادعة للرحل. ففى هذه المُنمنمة، مثلها مثل بقيــة أعمال الرسام يجذب انتباه الناظر التفسير المبتكر للرسام للموضوع الأدبى،

حيث يتضافر تتابع النص الأدبى مع تصوير الواقع الحقيقى بصورة مدهشة، مع الموضوع الدرامى بمشاهد الحياة اليومية للرُحل. فتارة نشاهد أحداثا ومشاهد للحياة المسالمة، وتارة أخرى تمتزج أحداث الرحل فى وحدة واحدة، وذلك فى سرد دقيق محكم، يتسم بالصدق الواقعى.

وتتميز بنفس تلك الملامح المُنمنمات المرسومة على صفحات منفصلة من المجموعة السابقة الموجودة لدى ل. كارتيه. فمن خلال التكوين متعدد الشخصيات والخطوط، تعرض بانوراما للحياة اليومية للشعب. فنشاهد الرحل فى أحد المشاهد، ونرى المواطنين فى مشاهد أخرى.

وفى تصوير بعض الأحداث المنفصلة، نجد أن أسلوب تناول النماذج والمناظر الطبيعية، يعكس طابعا راقيا بالغ الحرفية للرسام، وذلك فى نقله للأشكال المعبرة غير المسبوقة، وأوضاعها وحركتها، وفى بناء التشكيل المحكم المعقد والواضح.

إن إبداع مظفر على الرسام الآخر الأصغر والمعاصر للسلطان محمد، قد جرى عرضه فى هذا الألبوم من خلال منمنمة واحدة أصلية فقط، وهى "بهرام جور وفاتن فى رحلة صيد" لمخطوطة "خمسة" لنظامى (عام ١٥٣٩- ١٥٤٣). إن أسلوب التناول الحر للموضوع التقليدى، والقوة التعبيرية لنماذج الأبطال الرئيسيين، ودقة الرسم ورهافة الألوان، كلها تميز مظفر على، باعتباره فنانا ورساما بارعا، وأستاذا ماهرا فى الخلق الفنى. وطبقا لمعطيات المصادر الأولية (صادق بك أفشار، وإسكندر مونشى) فقد كان رساما غير مسبوق للبورتريه، ذلك على الرغم من أن أعمال البورتريه التى رسمها لم يتم الكشف عنها بعد.



نظامى غنجاوى

ومن البديهى أن تطور فن المُنمنمات فى السنوات ١٥٣٠-١٥٤٠، لم ينحصر فقط فى إبداعات الرسامين المذكورين، والرسامين الذين نتعرض إلى أعمالهم فى هذا الألبوم. ففى تلك المرحلة عمل فى مكتبة الشاه أساتذة آخرون، خاصة أولئك الذين ظلت أسماؤهم غير معروفة للأسف حتى الآن، أما المُنمنمات الرائعة التى أبدعوها، فقد دخلت التاريخ الأدبى باعتبارها إبداعات "مدرسة السلطان محمد". وبنفس هذا التعريف تجرى الإشارة إلى العديد من الصور غير الموقعة لعدد من المخطوطات الرائعة الشهيرة.

ويعرض هذا الألبوم فقط تلك المُنمنمات للمخطوطات المماثلة، والتى تعد من وجهة نظرنا الأكثر تميزا لمدرسة تبريز فى عصر ازدهارها، والتى تعكس طابعها والخصائص الفكرية الجمالية لفن تلك المرحلة على نحو جلى. ومن ضمن تلك الأمثلة تجدر الإشارة بوجه خاص نحو مُنمنمات المخطوطة الشهيرة "شاه ناما" للفردوسى، عام ١٥٣٧، والتى تم وضعها خصيصا للشاه تاهماسيب، ومخطوطة "الشاه والدرويش" للهلالى عام ١٥٣٧ (لينينجراد، المكتبة الحكومية العامة)، و"بانديج غانج" أ. جامى (لينينجراد، المكتبة الحكومية العامة).

وعلى الرغم من أنه من بين ٢٥٨ منمنمة للمخطوطة الرائعة "شاه ناما" الموضوعة عام ١٥٣٧ يشتهر فقط قسم صغير منه(*)، غير أنه طبقا لها يمكننا الوصول إلى نتيجة مفادها، أن رسومات الصور تتميز بالتنوع الكبير للتناول والأساليب الإبداعية. فإن الأعمال التى قام بها الأساتذة الرواد لعصر السلطان محمد، مثل: دوست محمد، ومير مسافر، وأغا ميريك، ومير سيد على، هى أكثر الأعمال القيمة بالنسبة إلى الطبيعة الفنية للرسم، وأساليب التناول المبتكر لموضوعات المُنمنمات.

إن المُنمنمات رفيعة المستوى للمخطوطة الصغيرة "الشاه والدرويش، وعلى وجه الخصوص منمنمة "الشاه يقابل الدرويش أثناء الصيد"، والتى تتميز بالتناغم المنسجم لمستيات الألوان الزرقاء الرمادية الناعمة، والبناء الرمزى الفريد، تعد مثلاً نمطيا للطابع المتطور لمدرسة تبريز فى عام ١٥٣٠.

ومن أجل أن يكتمل توصيف المُنمنمات الأذربيجانية فى عصر نهضتها، ينبغى الإشارة إلى دورها البارز فى تطوير الثقافات الفنية لشعوب الشرق الإسلامى.

إن نمط فن مُنمنمات مدرسة تبريز فى الأعوام من ١٥٣٠-١٥٤٠، قد ترك تأثيرا جوهريا على تطور أنواع منفصلة من الفن التعبيرى والزخرفى التطبيقى لأذربيجان وإيران. كما أن البناء الرمزى لمُنمنمات مدرسة تبريز،

(*) لقد تم طباعة نسخ ملونة لعدد ٢٨ منمنمة من تلك المخطوطة، وذلك لأول مرة فى كتاب
Welch Stuart Cary. A King's books of kings, New York, 1972

قد ظل لمئة عام تقريبا هو المحدد لملامح الأشكال الفنية والموضوعات التعبيرية لفن الرسم الجدارى، والموضوعات المرسومة على السجاد، والأشكال الزخرفية على النسيج، والخزف المنقوش، وأشكال المعادن الفنية.

إن تقاليد مدرسة تبريز والإنجازات الإبداعية لأساتذتها الماهرين، قد لعبت دورا كبيرا؛ على وجه الخصوص؛ فى تطوير فن المُنمنمات لدى شعوب الشرق الأدنى والأوسط.

وهناك العديد من الرسامين الآذريين الذين عاشوا فى تركيا لأسباب أو لأخرى، قد تركوا تأثيرا ملموسا فى تطور فن المُنمنمات التركى فى القرن الثالث عشر. وهناك إسهام كبير فى هذا المجال يعود؛ على وجه الخصوص؛ إلى الرسامين المشهورين لمدرسة تبريز: شاه كولا، وفيلى جان، اللذين ترأسا العمل فى الورش الفنية بقصور إسطنبول، وذلك فى أوائل القرن السادس عشر(شاه كولا)، والربع الأخير من نفس القرن (فيلى جان).(*)

كما أن هناك دورا جوهريا فى تشكل المدرسة الموجولية فى الهند لفن المُنمنمات، قد لعبه مير سيد على، الرسام الموهوب لمدرسة السلطان محمد. فقد كان مير سيد على لفترة طويلة (أعوام ١٥٤٩-١٥٧٠) يدير عمل الرسامين فى قصور الأباطرة هومايون وأكبر. وقد قام أولئك الرسامون تحت إشرافه برسم صور أربعة مجلدات من المخطوطة الرائعة "داستانى أمير حمزة" المكونة من اثنى عشر مجلدا، والتى تعد عن حق تحفة فنية من تحف فن المُنمنمات للمدرسة الموجولية فى القرن السادس عشر.

(*) Suheyl Unver. Resam L evni. Istanbul, 1959

وعلى نحو أكثر تماسا، وتنوعا ومباشرة كانت الروابط الإبداعية للرسامين الآذريين مع مدارس المُنمنمات الفنية فى إيران. ففى النصف الأول للقرن السادس عشر بعد، كان البناء الفنى الناهض الرمزى لمدرسة تبريز للمُنمنمات، قد ترك بصمته الواضحة على تطور مدرسة شيراز الفنية.

لكن التأثير الأقوى والحاسم على وجه الخصوص لمدرسة تبريز، تمثل فى تشكيل مدرسة قزوين للمُنمنمات. فبعد انتقال العاصمة من تبريز إلى قزوين (عام ١٥٤٨)، انتقل العديد من الرسامين الآذريين إلى العاصمة الجديدة، وظل البعض منهم هناك يعمل بمفرده حتى نهاية حياته، والبعض الآخر حتى إغلاق المكتبة وتسريح الرسامين من قِبل الشاه تاهماسيب فى أواخر سنوات حكمه. (اسكندر مونشى).

واستمر رسامو مدرسة تبريز هنا فى تطوير نفس المذاهب الفنية، تلك المذاهب التى قاموا بوضعها من قبل، فى الأعوام من ١٥٣٠- ١٥٤٠. ولهذا، فإن المُنمنمات التى وضعوها فى قزوين فى أعوام ١٥٥٠-١٥٦٠، أو تلك التى أعادت هذه المدرسة رسمها، لم تختلف كثيرا من حيث بنائها الرمزى عن نمط السلطان محمد والرسامين التابعين لمدرسته.

إن تكون النمط الجديد فى المُنمنمات الفنية فى قزوين، قد جرى فى سبعينيات القرن السادس عشر. وعبر المرحلة المعقدة لتشكل مدرسة قزوين، ترك إبداع المجموعة الجديدة من الأساتذة الموهوبين الآذريين تأثيرا عظيما على تلك المدرسة، بالإضافة إلى العوامل الأخرى التى أثرت عليها. وكان من بين أولئك الأساتذة الآذريين: محمدى، وصادق بك أفشار، وزين

العابدين، وعلى رازا التبريزى، سياوش بك، ومير يحيى، وغيرهم. كما أثر تأثيرا حاسما على تطور نمط العاصمة الجديد العمل الإبداعى الطليعى لرسامى تبريز البارزين: محمدى، وصادق بك أفشار.

إن الموهبة المتفردة الساطعة لدى أولئك الأساتذة، وإبداعاتهم المبتكرة، التى خلت من تقاليد رسومات صالونات البلاط، قد حددت فى الكثير اتجاهات مدرسة قزوين فى الربع الأخير من القرن السادس عشر.

وتتمثل إحدى السمات المميزة لفن تلك المدرسة، فى ابتعاد المُنمنمة عن النص الأدبى، وسعى الرسامون نحو القوالب النمطية للتعبير. وقد لعب هذا الاتجاه دورا مزدوجا فى التطور اللاحق لفن المُنمنمات.

إن اتساع المجال الخاص بارتباط الرسام فى موضوعاته بحياة الشعب، يعد جانبا بارزا من جوانب تلك المرحلة. فقد أصبح تناول الموضوعات التقليدية الأدبية، يجرى باعتباره مشاهد فنية تصور الشعب البسيط، وذلك من خلال تفاصيل حياته اليومية ومعيشته، وعمله وأوقات مرحه ولهوه. وأخذت التيارات الديمقراطية تتطور وتنمو فى الفن، ويتم إيجاد حلول للمهام الفكرية الجمالية الجديدة، ويفسح الرسامون المجال أكثر فأكثر للملامح الواقعية.

ومن جانب آخر، فبعد أن فقدت المُنمنمات خصوصيتها فى الكتب المصورة، بدأت تفقد أصالتها، وقوتها الساحرة الخلابة، وروعة قوالبها الفنية تدريجيا. وتراجع التكوين الرفيع للنماذج، واللغة التعبيرية الرشيقة للمُنمنمات النابعة من قلب القصائد الشعرية الكلاسيكية الشرقية، ليفسحا المجال أمام الأشكال النثرية الجديدة، والمبسطة بدرجة ما. وصارت مُنمنمات تلك

المرحلة تتميز ببساطة ووضوح التشكيلات الفنية، وقلة الوسائل التعبيرية. وأصبحت المُنمنمات؛ وخاصة المستقلة منها؛ تعبر عن ميل الرسام بصورة أكبر نحو الأسلوب التخطيطى- رشاقة الخطوط المحيطة، والرسم الدقيق بالحبر الصينى، والعُزوف عن الأسلوب التعبيرى، والتناغم الفنى الساحر لبصمات الألوان الزخرفية. لتصبح الألوان باردة بعض الشىء، ويقل بهاء الألوان والتدرج اللونى، وتتبدل المستويات اللونية الرنانة المتأججة، بالأكثر نعومة وهدوءا منها.

إن جميع ملامح ذلك النمط الجديد لمدرسة قزوين، قد انعكست بصورة أكثر جلاءً فى إبداعات الرسامين الآذريين البارزين فى القرن السادس عشر، مثل: محمدى، وصادق بك أفشار. وفى هذا الإطار، فهناك اهتمام بالغ نحو الأعمال ذات الشهرة الواسعة لمحمدى، مثل "اللهو فى البستان" (بوسطن، متحف الفنون الجميلة)، و"العشاق" (نفس المكان)، و"مشاهد من الحياة الريفية" (باريس، متحف اللوفر)، وكذلك المُنمنمات المرسومة لمخطوطة "تحفة الأبرار" لجامى (لينينجراد، المكتبة الحكومية العامة)، والتى يشبه طابعها وأسلوب تنفيذها فى الكثير منه، ذلك الأستاذ العظيم.

كان محمدى مؤسسا لاتجاه جديد فى فن مُنمنمات الشرق الأوسط. فقد كانت إنجازاته الفنية أثناء حياته، هى العامل الذى وضع أسس ظهور المدرسة الجديدة فى فن المُنمنمات. ولهذا السبب، ففى الأدب المتخصص، كثيرا ما نجد أعمالا لعدد من الرسامين المجهولين المنتمين لذلك الاتجاه، والذين يتم تصنيفهم باعتبارهم أتباعا لنمط أو لمدرسة محمدى، وبنفس هذا المصطلح يجرى تعريف مدرسة قزوين مشهيد فى الربع الأخير للقرن السادس عشر.

كان صادق بك أفشار واحدا من الرسامين المبدعين وفنانى الخط، كما كان شاعرا وموسيقيا ومؤرخا للأدب والفن. وقد لعبت أعماله الفنية دورا ملموسا فى تطور فن الرسم فى القرن السادس عشر. وكانت إبداعات الرسام المعبرة عن أناس محددين، تتميز ليس فقط بالملامح الذاتية، بل أيضا بالسمات التعبيرية النفسية. ولم تكن مجرد نماذج مسطحة مرسومة على أساس قوانين فنية محددة. فقد كانت أعماله تتسم بالطابع الحى المتأجج، والنمط الحاد، وذلك مثل النماذج: الأمير الإمام خولى، والأمير تيمور، والفارس المجهول، وصورة الدرويش بملامح البورتريه.

كان صادق بك أفشار معبرا عن مذاهب جمالية جديدة، واتجاهات واقعية. كما ترك إبداع الرسام وتناوله النظرى فى الرسم (قانون الصور)، تأثيرا كبيرا على فن قزوين، ولعب دورا عظيما فى تشكيل مدرسة أصفهان.

إن الوحدة النمطية والنضج الحرفى، والتنوع الإبداعى فى البحث، والوسائل والخطوط المميزة لرسامى تبريز الذين تركوا إسهاما قويا فى تطور فن المُنمنمات فى قزوين، وفى أصفهان لاحقا، يمكن تتبعها جميعها فى صور "جارشاسب ناما" عام ١٥٧٣ (لندن، المتحف البريطانى)، و"شاه ناما" عام ١٥٧٦-١٥٧٧ (دوبلين، مكتبة شيستر بيتى)، التى رسمها كل من: صادق بك أفشار، ومير زين العابدين، وسيفوش بك، ومظفر على، وفى مُنمنمات على رازا لمخطوطة "صُبحة الأبرار" لمخطوطة جامى (عام ١٦١٣)، وفى بورتريهات كمال تبريزى، وفى غيرها من الأعمال.

وجميع تلك الأعمال تميز المرحلة الأخيرة من تطور المُنمنمات الأذربيجانية، وتحدد موقعها وأهميتها فى التطور العام لفن المُنمنمات فى نهاية القرن السادس عشر- أوائل القرن السابع عشر.

لقد ألحقت الأحداث الاجتماعية والسياسية للقرن السابع عشر ضررا بليغا بالتطور الثقافى لأذربيجان. فمنذ تلك المرحلة بدأت عملية انصهار المدارس الإقليمية فى نمط موحد خاص بالعاصمة، لتبدأ عملية طويلة من نسيان التقاليد الفنية الرائعة لمدرسة تبريز العظيمة التى كانت سائدة منذ زمن قريب. واستمر الانحدار الكامل لفن الرسم الكلاسيكى؛ الذى بدأ فى القرن الثامن عشر؛ حتى منتصف القرن التاسع عشر.

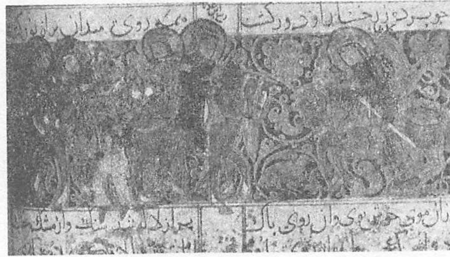
والألبوم الحالى يعرض لهواة الفن الشرقى بعضا من التحف غير المسبوقة للمُنمنمات الأذربيجانية الساحرة والأسطورية الرائعة، التى أبدعها رسامو مدرسة تبريز. إن هذا التراث الكلاسيكى يعد منبعا لا ينضب للوحى الإبداعى للرسامين المعاصرين من المصورين ومصممى الكتب وأساتذة الفنون التطبيقية. كما أن دراسة المُنمنمات الأذربيجانية من مختلف المناظير، سوف تمهد الطريق نحو نفاذ أكثر عمقا فى تاريخ الثقافة والفن للشعب الآذرى، وتسمح بالتقييم الجديد لإسهام هذا الشعب فى الذخائر الثمينة للثقافة الفنية العالمية.

الصور

(١)

فارجا فى الأسر

عندما أصيب فارجا وتم أسره من قِبل رابى بن عدنان، قامت محبوبته جيولشا بالتنكر فى صورة محارب، وانطلقت كى تنقذه."بعد انتهاء المعركة كانت ساحة الحرب تضىء بالأنوار، عندما قامت جيولشا بكشف النقاب عن وجهها".



(٢)

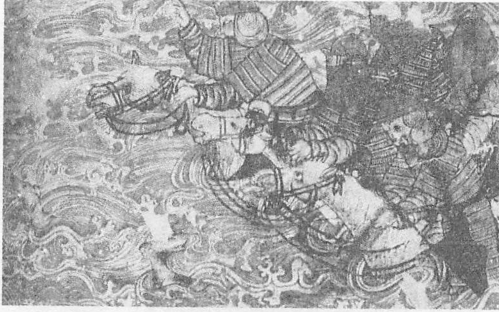
الأسد واللبؤة



(٣)

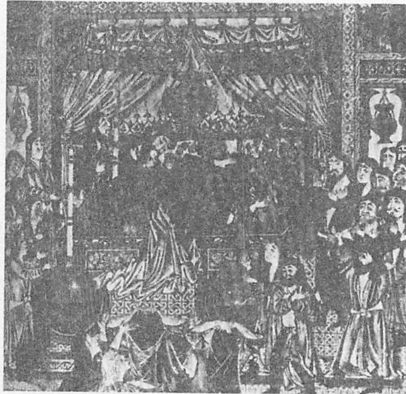
العبور

محاربو المغول يعبرون نهر جايهون.



(٤)

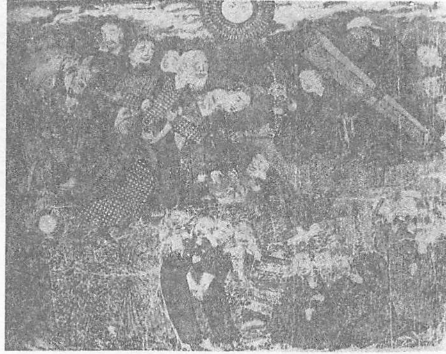
البكاء على الإسكندر الأكبر



(٥)

فيرودين يستقبل جثة ابنه

قام فيرودين بتقسيم مملكته على أبنائه الثلاثة، ويقوم ابناه تور وسـلـيم؛ اللذان لم يرضهما قرار أبيهما فى التقسيم؛ بقتل شقيقهم الأصغر إيريج غدرا. ويستقبل العجوز جثة أعز أبنائه بفزع شديد.



(٦)

تقديم الهدايا إلى الشاه



(٧)

بهرام جور يقتل التنين

ذات مرة عندما كان بهرام يتبع أثر الحمار، وجد نفسة بـالقرب مـن كهف يرقد بالقرب منه تنين هائل. وأدرك الشاه الغرض من إحضار الحمـار له إلى ذلك المكان. وعندما قتل الشاه التنين ومزق جسده، وجد بداخله صغير الحمار حيا.



(٨)

أردوان أمام أردشير

وقع أردوان آخر ملوك بارفيان فى أسر أردشير مؤسس الأسرة الساسانية الجديدة. وتعبر المُنمنمة عن المشهد الدرامى قبل إعدام أردوان.



(٩)

بهرام يقهر الوحش

كان لبهرام العديد من المآثر البطولية. وتعد واحدة منهم انتصاره على الـوحش- الأسد كابى الذى أثار الذعر فى كل أرجاء البلاد، وابتلع ابنة الأمير الصينى.



(١٠)

اللص المخادع

تسلق اللص سطح منزل أحد الأثرياء، وعندما شعر الثرى بوجود اللص بدأ يحكى لزوجته عن الطرق التى استخدمها عندما كان لصا. ففرح اللص وبدأ يكـرر ما سمعه، فاحتضن حزمة من ضوء القمر كى يمسك بها ويهبط إلى داخل البيـت، وسقط فوق رأسه على الأرض. وعندما أمسك به سيد المنزل وسأله عـن كنيتـه. أجاب اللص قائلا: "أنا المخادع الساذج الذى يصدق ما يسمع دون تفكير".



(١١)

معركة مانوشيهر ضد تور

قرر مانوشيهر بن إيريج الانتقام لأبيه الذى قُتل غدرا بيد شقيقيه الأكبر منه. واستطاع فى المعركة قتل تور عمه الأكبر.



(١٢)

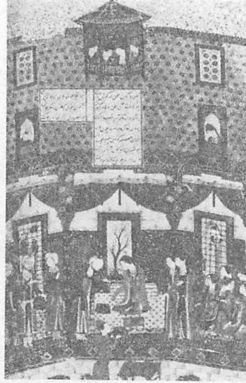
زال فى رحلة صيد



(١٣)

شابور يصطحب فرحاد إلى شيرين

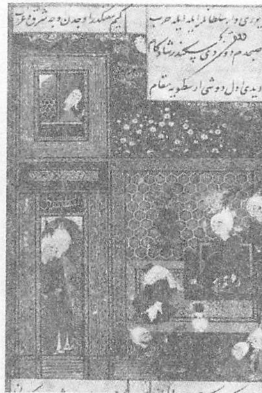
فى سبيل توفير الحليب الطازج لشيرين، كان من الضرورى حفر قناة من خلال الصخور لتربط بين القصر والمرعى، ومن أجل تنفيذ هذا العمل الجبار، دعا شابور البطل الأسطورى نحات الحجر البارع فرحاد للحضور إلى شيرين.



(١٤)

الإسكندر ومعلمه

الإسكندر وهو يستمع لنصائح معلمه، وذلك قبل خروجه فى حملة إلى الشرق.



(١٥)

الإسكندر يقيم سدا ضد الجوجيين والماجوجيين

أثناء الحملة الرابعة، وجد الإسكندر أن الناس الذين يعيشون في الجبال، يعانون من الغزوات البربرية للجوجيين والماجوجيين. فأقام لهم متراسا لحماية السكان المسالمين من هذه الغارات.



(١٦)

الإسكندر عند نوشابا

الإسكندر ذاهب إلى نوشابا، وهو في هيئة متأنقة، يقدم نفسه باعتباره سفيرا. ويدخل إلى القصر بشجاعة مثل "الأسد المتمخطر"، وينسى نزع سيفه. وعندما خمنت الملكة أن الواقف أمامها هو الملك المقدوني بنفسه، أمرت بإحضار صورة الإسكندر المرسومة له منذ فترة طويلة، وأجبرته على الاعتراف بشخصيته الحقيقية.



(١٧)

فردوسى يقدم قصيدته إلى السلطان محمد

كما تحكى الأسطورة، فإنه عندما انتهى فردوسى من وضع قـصيدته "شاه ناما"، قدمها إلى السلطان محمد غزناوى، الذى وعد بمنح الشاعر دينارا ذهبيا مقابل كل بيت من القصيدة. لكنه دفع له ستين ألف درهم فضى بدلا من الدنانير الذهبية.



(١٨)

مانوشيهر يعود من ساحة القتال

يواصل مانوشيهر الانتقام لوالده، فيقتل تور فى البداية، ثم يقتل شريكه سليم، ويعود منتصرا من المعركة.



(١٩)

رستم أمام زوهراب الميت

يواجه رستم شابا فى المعركة، ويقتله بعد صراع طويل. ولكنه يعلم أن الفتى القتيل هو ابنه زوهراب، فيتملك الهلع منه، ويقوم بتمزيق ثيابه.



(٢٠)

رستم عند الشاه كاى كاوس

تعبر المُنمنمة عن الموضوع التقليدى وهو استقبال الشاه للضيوف. فنرى الشخصية الرئيسية للقصيدة الشعرية البطل الأسطورى رستم، وهو جالس فوق مقعد ذهبى أمام شاه إيران كاى كاوس.



(٢١)

مقتل بيران

فى المعركة الحاسمة لبطل توران الباسل بيران، يقوم المحارب الإيرانى جول ديرز بمطاردة بيران، الذى يفقد سيفه ويلجأ إلى الجبال، مفضلا الموت عن حياة الهوان.



(٢٢)

معركة فيرامورزا ضد بيخمين

يناصب بيخمين بن إسفينديار العداء لرستم الذى قتل والده. وبعد موت رستم يطارد ابنه فيرامورزا، حتى ينجح فى قتله أخيرا فى ساحة المعركة.

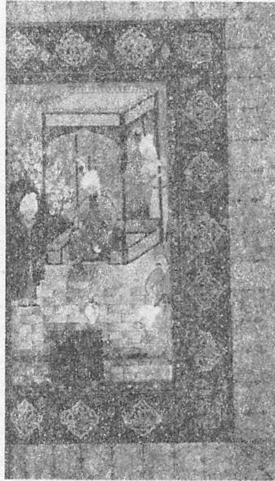


(٢٣، ٢٤)

محاكمة كازى جاهان

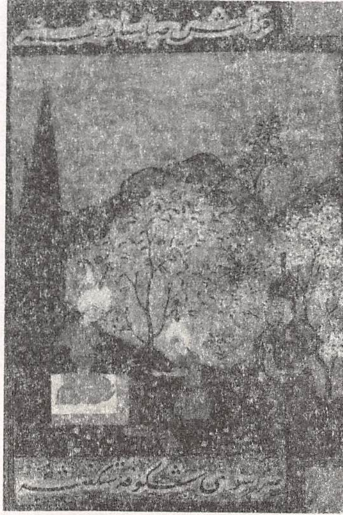
لا ترتبط المُنمنمة الثنائية بمحتوى المخطوطة. ويعبر الرسم الأمامى عن إنزال العقاب على خادم البلاط كازى جاهان من قِبل وكيل الشاه تاهماسيب، المكرسة له المخطوطة.





(٢٥، ٢٦)

الشاه اليافع يقضى وقت الراحة فى الجبال.
ممارسة لعبة تشوجان.





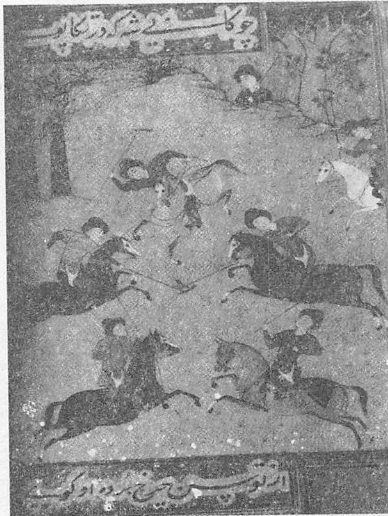
(٢٧)

ممارسة لعبة تشوجان.



(٢٨)

ممارسة لعبة تشوجان.



(٢٩)

اجتماع الشاه



(٣٠)

الإسكندر عند نوشابا

بعد فضح هوية الإسكندر الذى قدم نفسه باعتباره سفيرا، أقامت نوشابا وليمة فاخرة على شرفه. ووضعوا أمامه أقداحا ذهبية مطعمة بالأحجار الثمينة. وعندما أعلن للملكة أن كل ذلك غير قابل للأكل... "ضحك القمر وقالت بلباقة: لو أنك لم تأخذ فى الفم بذورا ثمينة، فلماذا تسعى للخيرات التى لا تحتاجها، وتقدم طوال الوقت على دخول حروب غير ضرورية؟"



(٣١)

الإسكندر وراعى الغنم

كان الإسكندر مغموما لمرض محبوبته. وأراد أن يسرى عن نفسه، فصعد إلى سقف القصر، وشاهد راعيا عجوزا. فأمر بإحضاره وطلب منه أن يقص عليه حكاية ما. وبعد أن اقترب العجوز من نهاية حكايته حول أحد الملوك ومحبوبته المريضة، أخبروا الإسكندر أن محبوبته قد تماثلت للشفاء.



(٣٢)

معركة الإسكندر ضد دارا

طالب دارا من الإسكندر دفع الجزية التى توقف عن سدادها. وكانت أولى المعارك فى مدينة الموصل دامية للغاية. واستطاع الإسكندر بالكاد النجاة بحياته من الهجوم العنيف الذى شنه دارا.



(٣٣)

الإسكندر عند خاجان

يقيم خاجان مأدبة فاخرة على شرف الإسكندر، ويجلبون إليـــه ثـــلاث هبات قيمة: صقر صياد، وفرس أشهب، وجارية حسناء، وجميعهم يتـــسمون بالقوة والشجاعة.



(٣٤)

مجلس أوجوز خان

أقام أوجوز خان الأسطورى فى خيامه الفاخرة مأدبة رائعة، دعا إليها جميع أبنائه وأقربائه، وذلك بمناسبة انتصاره الظافر على أعدائه.



(٣٥)

مجلس جنكيز خان

فى أوائل ربيع عام ١٢٠٦، أمر جنكيز خان ببناء عرش علـــى تـــسع قوائم بيضاء، وأمر بانعقاد مجلس كبير، حيث تم إعلانه خانا (أميرا) عظيما. واتخذ لقبه الفخرى "جنكيز خان"، واعتلى العرش على نحو احتفالى.



(٣٦)

حوار الشاه مع الوزير



(٣٧)

المجلس الموسيقى فى إلجبال

لا ترتبط المُنمنمة بالموضوع المكتوب الذى يحكى عن تعيين الملك لأحد أحفاده وهو تشاجاتايا. وقد جرى تناول المُنمنمة باعتبارها مشهدا فنيا من حياة البلاط للشاه اليافع.



(٣٨)

الشاه يستمع للموسيقى فى جناحه الصيفى



(٣٩)

مأدبة الخان هولاكو

بعد عبور نهر جايهون فى شهر يناير لعام ١٢٥٦، استقر الخان هولاكو فى مروج شابورجان، حيث قضى الشتاء بطوله هنا، وأمضى وقته فى اللهو والمرح والولائم الفاخرة.



(٤٠)

المجلس المنعقد فى

قصر سام ميرزا

فى المُنمنمة التى تعبر عن الغزل فى قصيدة حافظ "لقد حل العيد الآن- موسم الأزهار، والرفاق للنبيذ فى انتظار"، جرى تصوير الموضوع التقليدى- المجلس الموسيقى فى قصر سام ميرزا.



(٤١)

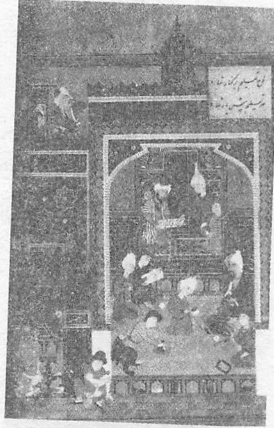
فى الميخانة

تُصور المُنمنمة بيتا من غزل قصيدة حافظ: "حمل الملاك برقة قـدح المتعة، ليصب منه ما تبقى، من الماء الرائق الشفاف، على وجـه الحوريـة والجنية الجميلة". لكن تناول الموضوع الأدبى قد جـرى باعتبـاره مـشهدا للعربدة الطائشة، وحفل السمر العاصف.



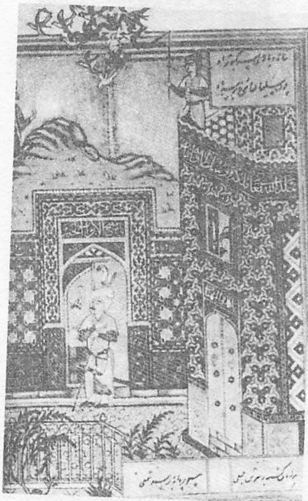
(٤٢)

في المدرسة



(٤٣)

حوار الدرويش مع مربى الحمام



(٤٤)

لقاء الشاه مع الدرويش

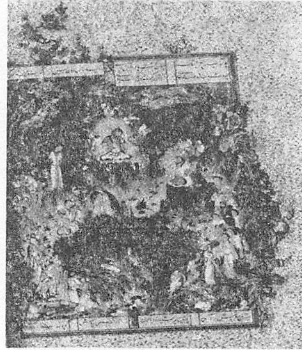
هرب الظبى من مطاردة الشاه إلى الدرويش، وركع أمامه يطلب منه الحماية من الصياد.



(٤٥)

كيامورس يعلم الناس

تقول الأسطورة، إن كيامورس كان أول ملكا على إيران يضع النظام على الأرض، ويعلم الناس أصول الحياة، وصنع الثياب من جلد الوحوش. وطبقا للتقاليد المعمول بها، يجرى تصويره فى هيئة المرشد المعلم الذى يلتف من حوله الناس والحيوانات.



(٤٦)

كيامورس يعلم الناس.

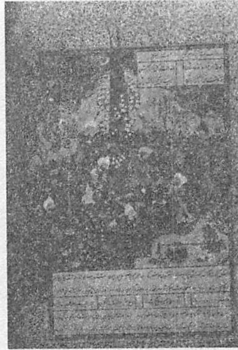
مقطع.



(٤٧)

فردوسى وشعراء البلاط

ذات يوم جلس الشعراء العظماء: أونسورى، وفردوسى، وأسودى خلف مائدة بسيطة لتناول الطعام، وقرروا التبارى فى فن وضع الشعر. وفى تلك اللحظة شاهدوا غريبا، فسألوه أن يحكى عن نفسه، وعن هويته، وإمكانية أن يشترك معهم فى التبارى.



(٤٨)

معركة كى خوسروف ضد أفراسياب

القوات الإيرانية بقيادة كى خوسروف، والبطـل الأسـطورى رسـتم، يدفعون إلى الهرب قوات توران التى يترأسها أفراسياب. وهذا المـشهد مـن أحداث الصراع بين إيران وتوران يعد مشهدا تقليـديا، يكـرر فـى جميـع مخطوطات "شاه ناما" تقريبا.



(٤٩)

معركة كى خوسروف ضد أفراسياب.

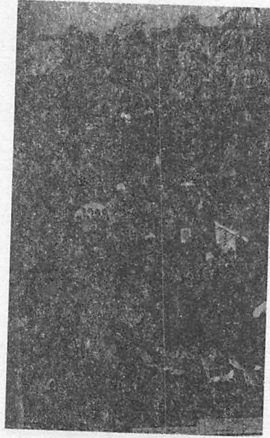
مقطع



(٥٠)

ابنة خافتفاد والغزلان

تصور المُنمنمة "حكاية خافتفاد والدودة"، وتحكى عن كيفيـــة مـساعدة الدودة للغزال الصغير، وابنة خافتفاد، وما أدى إليه هذا الأمر بعد ذلك.



(٥١)

معركة تاهموراس ضد الشياطين



(٥٢)

تقديم العطايا من الهند إلى خوسروف



(٥٣)

تقديم العطايا من الهند إلى خوسروف

مقطع



(٥٤)

نوشيروان يستمع لحوار البومتين

من فوق الأطلال المهدمة يصادف نوشيروان مع الوزير بومتين تتحاوران. وعندما سأل الملك عن موضوع الحوار بينهما، أجاب الوزير أن إحدى البومتين سوف تزوج ابنتها، وأنها تطلب مقابل ذلك بعض القرى المحطمة. فأجابت الأخرى عليها: "ما هذا الذى تقولينه؟ انظرى حولك كى ترى كم دمرنا الشاه! فإلى متى ننتظر مع ظلمه وجبروته؟ يمكننى منحك مائة ألف حطام وحطام".



(٥٥)

السلطان سانجار والعجوز

تقوم إحدى العجائز باعتراض طريق السلطان السلجوقى سانجار فى أثناء عبوره، وتمسك بذيل ردائه، وتشكو له من الأذى الذى لحق بها من طغاة الشاه.



(٥٦)

التبارى بين الحكيمين

كان على الطبيبين التبارى فى الإعداد الدقيق للسُّم. فـأعطى أحـدهم لخصمه حبة من السُّم القاتل، أما الآخر فأعطاه زهرة تم قطفها للتو.

"فتملك الرعب منه أمام هذه الزهرة،

وسقط الخصم بلا حراك بسبب الزهرة.

وهكذا قضى السم على الشوكة

وسقط الذى تملكه الرعب ميتا من الزهرة".



(٥٧)

شابور يعرض على شيرين صورة خوسروف

يلقى شابور فى البستان بصورة خوسروف أمام شيرين، وذلك فى أثناء تريضها مع صديقاتها. وعندما شاهد انطباعا جيدا لدى شيرين إزاء صورة الفتى الرائع، خرج من مكمنه مقتربا من شيرين، ليحكى لها كل شىء حول خوسروف وعشقه لشيرين.



(٥٨)

خوسروف يشاهد شيرين وهى تستحم

يسافر خوسروف إلى باردا وهو يحلم بلقاء شيرين، بينما تسافر هى إلى ميداين. وأثناء الطريق قررت الحسناء التوقف للراحة والاستحمام. وفى هذا الوقت وصل خوسروف إلى النبع، لكنه لم ير وجه شيرين، وهى لم تخمن أنه خوسروف، ثم افترق الحبيبان دون أن يتعرفا على بعضهما البعض.



(٥٩)

تتويج خوسروف على العرش

عرف خوسروف عن موت أبيه لاحقا فى باردا، وذلك عندما كان فى ضيافة الملكة ميخين بانو. فأسرع من فوره عائدا إلى ميداين، حتى لا يُحرم من عرش أجداده، وهناك تم تتويجه على العرش.



(٦٠)

خوسروف وشيرين يستمعان إلى حكايات الجوارى

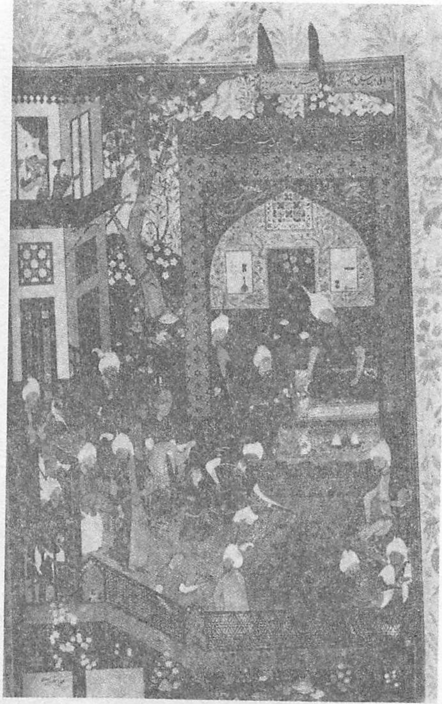
يثير بهرام تشوبين انتفاضة. ويبحث خوسـروف مـرة أخـرى عـن الهارب فى باردا. فيلتقى العاشقان أخيرا. ويستمتعان بالصيد وممارسة لعبـة تشوجان، وبالموسيقى والغناء، والاستماع لحكايات الجوارى.



(٦١)

خوسروف يستمع لموسيقى آلة الباربيد

يعصف الحزن بخوسروف لفراق شيرين، فيقيم وليمة ضخمة. ولكنه لم ينجح فى نسيان حزنه، ولم يفلح النبيذ فى تخفيف همومه. ولم يخفف قليلا من كربه سوى صوت الغناء، والموسيقى الساحرة المنسابة من آلة الباربيد الأسطورية.



(٦٢)

المتسولة تصطحب المجنون إلى ليلى

ينطلق المجنون فى الطريق الذى سارت به الرحالة ليلى، فيقابل عجوزا تسوق رجلا مكبلا بالأغلال. وعرف أنهما يتسولان الصدقات بهذه الوسيلة. فيطلب من العجوز ربطه بالأغلال، والذهاب به مكبلا إلى خيمة ليلى.



(٦٣)
المجنون فى الصحراء

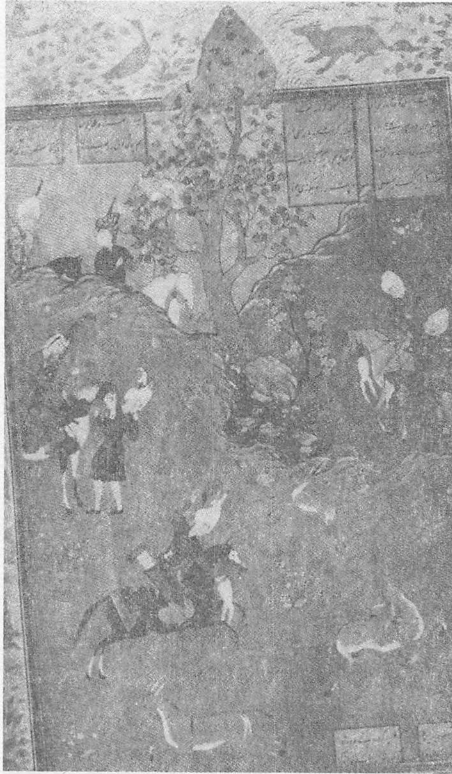
المجنون فى الصحراء وقد اختل عقله تماما. والتفت من الوحوش البرية، وصارت تعيش بالقرب منه دون أن يقترب إحداهما من الآخر. ولا يجرؤ أحد على الاقتراب من المجنون لخوفهم من الوحوش المفترسة.



(٦٤)

بهرام جور وفاتن فى رحلة صيد

ذات مرة أراد بهرام جور أن يعرض فنه أمام الحسناء فاتن، وهما فى رحلة صيد. فقالت الفتاة متقدة الذهن: "عليك أن تخيط حافر الحمار الوحشى بالأذن الرفيعة، وذلك حتى أنبهر ببراعتك". وأدرك الشاه حيلة الحسناء متقلبة الأهواء، وقام بتلبية رغبتها بلباقة.



(٦٥)

ظهور الملاك الأعظم ليوسف

استمع يوسف لطلب زوليخا، ولم يستطع الإجابة "بنعم"، أو: "لا". وانتظر أن تفتح السماء أبوابها، حتى ظهر له الملاك الأعظم وقال: "أيها الشاه المبجل، إن الله المعظم يرسل لك بتحياته، وقد سمع بالطلب الخاضع لزوليخا، وسوف يزفك إلى السماء".





(٦٦، ٦٧، ٦٨)

المأدبة

تصور المُنمنمة الثنائية الموضوع الشائع على نطاق واسع في المُنمنمات الشرقية، من قصيدة "خوسروف وشيرين" لنظامي. لكن تصوير المجلس الموسيقى لخوسروف قد تم تناوله باعتباره مشهدا من مشاهد الحياة اليومية في البلاط للرسام المعاصر لها.





(٦٩)

لقاء الناسك والثرى

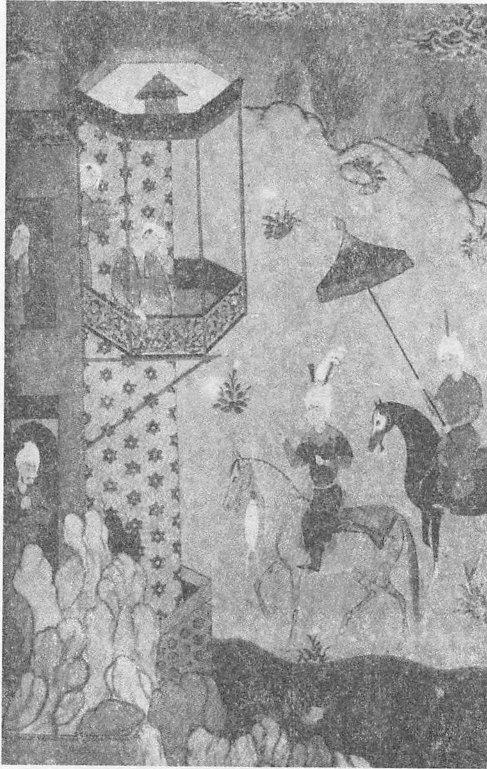
ذات مرة تقابل رجل دين ناسك مع شاب ثرى يافع متغطرس، وأخبره أن الفخر بالثراء والأبهة لا يعنى شيئا، لأنهما لا يمكنهما طمس الحقارة الروحية.



(٧٠)

خوسروف عند قصر شيرين

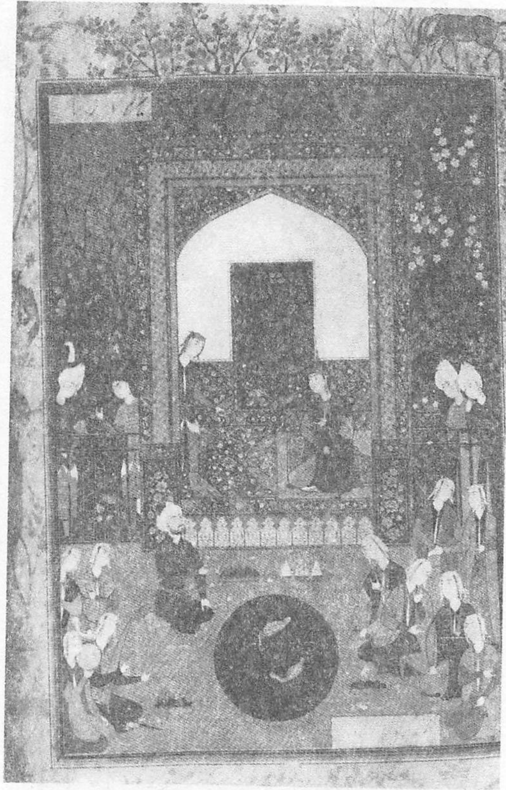
ذات مرة كان خوسروف بالقرب من قصر شيرين. فذهب متجها إلى بوابة القصر. لكن البوابات ظلت مغلقة أمام الشاه. ودون أن تخرج من قصرها وقفت شيرين تشرح للشاه أنها لا تستطيع استقباله، حيث إن مثل هذا الأمر يمكن أن يلقى بظلاله على سمعتها. وبعد نقاش طويل رحل الشاه.



(٧١)

فرحاد فى قصر شيرين

تقوم شيرين بدعوة فرحاد إلى مأدبة تقيمها له، وذلك كى تكلفه بحفر القناة. وتسأله فى أثناء الشرب عن أصله. ويحكى فرحاد؛ ابن الخان الصينى؛ عن أصله وماضيه.



(٧٢، ٧٣، ٧٤)

الشاه فى رحلة صيد

هذه المُنمنمة الثنائية زاهية الألوان على نحو فريد، لا ترتبط بـالنص، لكنها وُضعت فى المخطوطة باعتبارها صورة فى الواجهة، تعبر عن التناول الكلاسيكى لمشهد من مشاهد الصيد، باعتباره نوعا من أنواع التسلية واللهـو الظريف لرجال البلاط. ويتسق الرسم بمهارة مع التصوير الصادق لمختلـف تفاصيل الحياة اليومية.





الشاه فى رحلة صيد

مقطع



(٧٥)

حياة الرُحل

مُنمنمة مستقلة لا يتصل موضوعها بالمخطوطة، وعلى الرغم من أنها مكرسة لقصيدة "ليلى والمجنون"، وتصور مشهدا لعرس ليلى، فإن تـــصوير الموضوع الأدبى قد جرى على خلفية واسعة من مختلف المشاهد المعيـــشية لحياة الرحل.



(٧٦)

مشاهد من الحياة الليلية للمدينة

مُنمنمة مستقلة لا يتصل موضوعها بالمخطوطة، وهى تصور لوحة ليلية لمربع سكنى كثيف للمدينة الشرقية، بتفاصيل حياته اليومية، ومشاهد متنوعة لحياة المدينة.



(٧٧)

شيرين فى زيارة لفرهاد

عندما تأكد خوسروف أنه لن يستطيع شراء تنازل فرحاد عن شيرين، لجأ خوسروف إلى وسائل المكر والدهاء: فلو استطاع فرحاد شق الطريق عبر جبال بيسوتون، فسوف يتنازل عن شيرين. ويشرع فرحاد فى العمل. وتتفتت الصخور وتتكسر الأحجار تحت ضربات معاوله، وعندما تسمع شيرين عن عمله الجبار، تبدى رغبتها فى رؤية البطل بأقرب فرصة، وتسافر إلى بيسوتون.



(٧٨)

الشاه فى رحلة صيد



(٧٩)

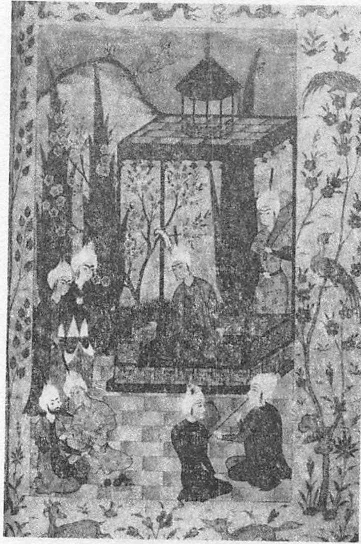
الراحة أثناء الصيد



(٨٠، ٨١، ٨٢)

المجلس الموسيقى فى الجناح الصيفى





شاب يقرأ فى كتاب



(٨٣)

شاب يقرأ فى كتاب عند شجرة مزهرة



(٨٤)

شاب يافع يحمل كتابا



(٨٥)

الشاه يحمل الصقر



(٨٦)

تحليق السلحفاة

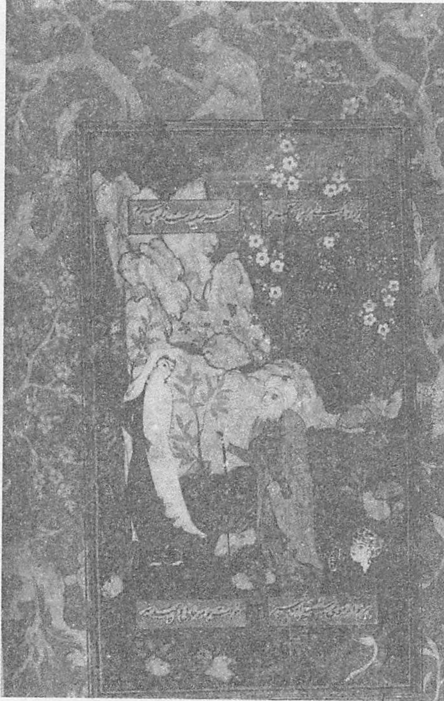
تحمل المُنمنمة عنوانا يقول: "حول فائدة وحكمة الكلمات المنطوقة". كانت السلحفاة تحلم بالطيران. وذات مرة حملها البط وطار بها محلقا في السماء. لكن السلحفاة أرادت أن تفخر بنفسها، وصرخت كي يراها الجميع وهي تطير، فسقطت هاوية على الأرض.



(٨٧)

لقاء العجوز بالحسناء الشابة

قابل العجوز امرأة بديعة الجمال تضع طرحة تغطى رأسها، وطلب منها أن تبادله الحب. لكن المرأة سخرت منه قائلة بأنها لم تعد شابة، وأن الشيب كسا رأسها. فتجمد العجوز على الفور لدى سماعه كلماتها. حينئذ أزاحت المرأة الطرحة عن رأسها، لتكشف عن وجهها البديع، وشعرها الرائع.



(٨٨)

الشاعر والثرى

كان الشاعر الذى يُدعى لاجارى (أى النحيل)، يتغنى ببدانــة الثــرى المعرَوف لديه. وذات مرة تعثر الثرى ووقع، فقال له الشاعر إن البدانة هــى سبب جميع عذاباته. وعندئذ تلاعب الثرى ببراعة بالألفاظ وأجاب أن ســبب عذاباته ليست البدانة، وإنما لاجارى.



(٨٩)

حوار الشاه إسماعيل

مع المبعوثين الأتراك

ارتدى المبعوثون الأتراك ثياب التجار، وحكوا للشاه إسماعيل، أن السلطان بيازيد؛ الذى هُزم أمام السلطان سليم؛ نادى عليهم للمثول أمامه وأمرهم قائلا: "اذهبو إلى الشاه واطلبوا منه أن يرسل إلى ١٥٠٠ تومان ذهبى".



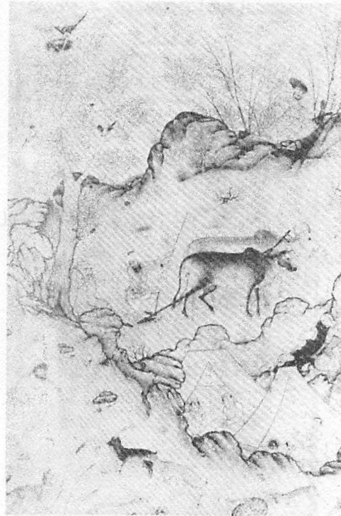
(٩٠)

لقاء المبعوثين



(٩١)

مشاهد من الحياة الريفية



(٩٢)

العجوز راكبا بغله



(٩٣)

صورة الشاه تاهماسيب



مصادر الصور

١ **فارجا فى الأسر**

الرسام عبد المؤمن محمد الهوين. "فارجا وجيولشا"، أوائل القرن ١٣، إسطنبول، متحف توبكابا، H.841.

٢ **الأسد واللبؤة**

"منافع الحيوان"، ابن باهتوشى، عام ١٢٩٨، نيويورك، مكتبة مورجان، M.500.

٣ **العبور**

"جامع التواريخ" رشيد الدين، تبريز، عام ١٣١٨، إسطنبول، متحف توبكابا، H.1653.

٤ **البكاء على الإسكندر الأكبر**

"شانه ناما" فردوسى، عام ١٣٣٠-١٣٤٠، واشنطن، متحف فرير، رقم ٣٨,٣ ٢٨ *٢٥ سم.

٥ **فيرودين يستقبل جثة ابنه**

نفس المخطوطة السابقة.

٦ **تقديم الهدايا إلى الشاه**

نفس المخطوطة السابقة.

٧ **بهرام جور يقتل التنين**

نفس المخطوطة السابقة، من مجموعة بورجيرس، باريس.

٨ **أردوان أمام أردشير**

نفس المخطوطة السابقة، من مجموعة ج. فيفيرا، باريس

٩ **بهرام يقهر الوحش**

نفس المخطوطة السابقة، كمبريدج، متحف الفنون، قطع ٣٠*١٤,٥ سم.

١٠ **اللص المخادع**

كليلة ودمنة، تبريز، عام ١٣٦٠-١٣٧٤، إسطنبول، مكتبة الجامعة. H.1422، ل ٢٤؛ ٣*٣٢،٥.

١١ **معركة مانوشيهر ضد تور**

تبريز، عام ١٣٧٠، إسطنبول، متحف توبكابا، ألبوم H.2153، ل ١٠٢؛ ٣٤*٣٨,٥ سم.

١٢ **زال فى رحلة صيد**

تبريز، عام ١٣٧٠، إسطنبول، متحف توبكابا، ألبوم H.2153، ل. ٦٥٦؛ ١٩,٥*٢٦سم.

١٣ **شابور يصطحب فرحاد إلى شيرين**

خوسروف وشيرين، نظامى. تبريز، عام ١٤٠٥-١٤١٠، واشنطن، معرض فرير، رقم ٣١,٣٤، ١٦،٥*٢٧،٣ سم.

١٤ **الإسكندر ومعلمه**

"إسكندر ناما" أهويدي. عام ١٥٢٣، ليننجراد، المكتبة الحكومية العامة، د. ٥٦٥، ل ٢٨.

١٥ **الإسكندر يقيم سدا ضد الجوجيين والماجوجيين**

نفس المخطوطة السابقة، ل. ١٠٨.

١٦ **الإسكندر عند نوشابا**

نفس المخطوطة السابقة، ل. ١٣٨.

١٧ **فردوسى يقدم قصيدته إلى السلطان محمد**

"شاه ناما" فردوسى، تبريز، عام ١٥٢٤، ليننجراد، إ.ن. أ، د-١٨٤، ل ٥. ١٤*١٥ سم.

١٨ **مانوشيهر يعود من ساحة القتال**

نفس المخطوطة السابقة، ل. ٣٣، ١٤،٥*١٧ سم.

١٩ **رستم أمام زوهراب الميت**

نفس المخطوطة السابقة، ل. ١١٦. ١٤,٥*١٦ سم.

٢٠ **رستم عند الشاه كاى كاوس**

نفس المخطوطة السابقة، ل. ١٣٣. ١٤,٥*١٦ سم.

٢١ **موت بيران**

نفس المخطوطة السابقة، ل. ٢٥١، ١٥*١٦ سم.

٢٢ **معركة فيراموزا ضد بيخمين**

نفس المخطوطة السابقة، ل. ٣٦٠. ١٤,٥*٢٠ سم.

٢٣-٢٤ **محاكمة كازى جاهان**

"جوى تشوجان" عارف. تبريز عام ١٥٢٤-١٥٢٥، ليننجراد، المكتبة الحكومية العامة، د. ٤٤١، ل. ١ب-٢أ.

٢٥ **الشاه اليافع يقضى وقت الراحة فى الجبال**

نفس المخطوطة السابقة، ل. ٨، ١٠*١٣,٥ سم.

٢٦ **ممارسة لعبة تشوجان**

نفس المخطوطة السابقة، ل. ٢٦. ١٠,٤*١٣،٨ سم.

٢٧ **ممارسة لعبة تشوجان**

نفس المخطوطة السابقة، ل. ٣٦، ١٠,٥*١٤ سم.

٢٨ **ممارسة لعبة تشوجان**

نفس المخطوطة السابقة، ل. ٣٨. ٩,٤*١٤,٥ سم.

٢٩ **اجتماع الشاه**

نفس المخطوطة السابقة، ل. ٥٣. ١٠*١٤,٥ سم.

٣٠ **الإسكندر عند نوشابا**

"خمسة" نظامى. تبريز، نهاية القرن ١٥- أوائل القرن ١٦، إسطنبول، متحف توبكابا، H.762.

٣١ **الإسكندر وراعى الغنم**

نفس المخطوطة السابقة.

٣٢ **معركة الإسكندر ضد دارا**

"خمسة" نظامى. تبريز، عام ١٥٢٥، نيويورك، متحف متروبوليتان، رقم ١٣٢٨٨٧، ل.٢٧٩، ٢٢,٥*٣٩,٥.

٣٣ **الإسكندر عند خاجان**

نفس المخطوطة السابقة، ل. ٣٢١.

٣٤ **مجلس أوجوز خان**

"جامع التواريخ" رشيد الدين، تبريز، عام ١٥٢٨-١٥٢٩، ليننجراد، المكتبة الحكومية العامة، د. ٢٨٩، ل. ٨.

٣٥ **مجلس جنكيز خان**

نفس المخطوطة السابقة، ل. ٩٥.

٣٦ **حوار الشاه مع الوزير**

نفس المخطوطة السابقة، ل. ١٨٢.

٣٧ **المجلس الموسيقى فى الجبال**

نفس المخطوطة السابقة، ل. ١٨٨ ب.

٣٨ **الشاه يستمع للموسيقى فى جناحه الصيفى**

نفس المخطوطة السابقة، ل. ٢٢٢.

٣٩ **مأدبة الخان هولاكو**

نفس المخطوطة السابقة، ل. ٢٤١.

٤٠ **المجلس المنعقد فى قصر سام ميرزا**

للرسام السلطان محمد. "ديوان" حافظ. عام ١٥٣٠، باريس، مجموعة ل. كارتيه.

٤١ **فى الميخانة**

للرسام السلطان محمد. نفس المخطوطة السابقة.

٤٢ **فى المدرسة**

"الشاه والدرويش" هلالى. عام ١٥٣٧-١٥٣٨، ليننجراد، المكتبة الحكومية العامة، د. ٤٥٩، ل. ١٠، ٩،١٠*١٢ سم.

٤٣ **حوار الدرويش مع مربى الحمام**

نفس المخطوطة السابقة. ل. ١٧، ٩*١٢ سم.

٤٤ **لقاء الشاه مع الدرويش**

نفس المخطوطة السابقة. ل. ٢٦، ٥*١٢ سم.

٤٥ **كيامورس يعلم الناس**

"شاه نامـا" فردوسى. تبريز، عام ١٥٣٧، نيويورك، متحف متروبوليتان، ل. ٢٠.

٤٦ **كيامورس يعلم الناس**

مقطع.

٤٧ **فردوسى وشعراء البلاط**

نفس المخطوطة السابقة. ل. ٧.

٤٨ **معركة كى خوسروف ضد أفراسياب**

نفس المخطوطة السابقة.

٤٩ **معركة كى خوسروف ضد أفراسياب**

مقطع.

٥٠ **ابنة خافتفاد والغزلان**

نفس المخطوطة السابقة. الرسام دوست محمد، ل. ٥٢١ ب.

٥١ **معركة تاهموراس ضد الشياطين**

نفس المخطوطة السابقة. ل. ٢٣ ب.

٥٢ **تقديم العطايا من الهند إلى خوسروف**

نفس المخطوطة السابقة. ل. ٦٣٨.

٥٣ **تقديم العطايا من الهند إلى خوسروف**

مقطع.

٥٤ **نوشيروان يستمع لحوار البومتين**

الرسام "مير مسافر. "خمسة"، نظامى. تبريز، عام ١٥٣٩-١٥٤٣، لندن، المتحف البريطانى. OR 2265، ل. ١٥.

٥٥ **السلطان سانجار والعجوز**

الرسام السلطان محمد (؟). نفس المخطوطة السابقة. ل. ١٨.

٥٦ **التبارى بين الحكيمين**

نفس المخطوطة السابقة. ل. ٢٦.

٥٧ **شابور يعرض على شيرين صورة خوسروف**

الرسام ميرزا على. نفس المخطوطة السابقة. ل. ٤٨.

٥٨ **خوسروف يشاهد شيرين وهى تستحم**

الرسام السلطان محمد. نفس المخطوطة السابقة. ل. ٥٣. ١٩،٦*٢٩ سم.

٥٩ **تتويج خوسروف على العرش**

الرسام أغا ميريك. نفس المخطوطة السابقة. ل. ٦٠.

٦٠ **خوسروف وشيرين يستمعان إلى حكايات الجوارى**

الرسام أغا ميريك. نفس المخطوطة السابقة. ل. ٦٦.

٦١ **خوسروف يستمع لموسيقى آلة الباربيد**

الرسام ميرزا على. نفس المخطوطة السابقة. ل. ٧٧.

٦٢ **المتسولة تصطحب المجنون إلى ليلى**

الرسام ميرزا سيد على. نفس المخطوطة السابقة. ل. ١٥٧.

٦٣ **المجنون فى الصحراء**

الرسام أغا ميريك. نفس المخطوطة السابقة. ل. ١٦٦.

٦٤ **بهرام جور وفاتن فى رحلة صيد**

الرسام مظفر على. نفس المخطوطة السابقة. ل.٢١١.

٦٥ **ظهور الملاك الأعظم ليوسف**

الرسام ميرزا سيد على (؟). يوسف وزوليخا، تبريز، عام ١٥٤٠، دوبلين، مكتبة تشيستيرا بيتى بيرس ٢٥١، ل. ١٥١، ١٤*٢٢ سم.

٦٦-٦٧-٦٨ **المأدبة**

الرسام ميرزا على، منمنمة ثنائية لا ترتبط بموضوع المخطوطة. تبريز، أربعينيات القرن ١٦، "ليفايخ" أ. جامى، عام ١٥٧٠-١٥٧١، ليننجراد، المكتبة الحكومية العامة، د. ٢٥٦، د ل. ٢أ، ١٣*٢٦,٥ سم.

٦٩ **لقاء الناسك والثرى**

"صبحة الأبرار" أ. جامى، منتصف القرن ١٦، ليننجراد، المكتبة الحكومية العامة، د. ٤٢٩، ل. ١٠٢، ٧،٥*١٣،٥ سم.

٧٠ **خوسروف عند قصر شيرين**

أربعينيات القرن ١٦، "بنج غانج" خ. ديهلاوى. عام ١٦٠٣-١٦٠٤، لينجراد، المكتبة الحكومية العامة، ب ن س. ٢٦٧، ل. ٨٩٦، ١٦,٤*٢٤,٦ سم.

٧١ **فرحاد فى قصر شيرين**

نفس المخطوطة السابقة. ل. ٧٥، ١٦*٢٤ سم.

٧٢ - ٧٣ **الشاه فى رحلة صيد**

الرسام السلطان محمد. منمنمة ثنائية لا ترتبط بموضوع المخطوطة، تبريز، أربعينيات القرن ١٦، "سلسلة الذهب" جامى. أردابيل، عام ١٥٤٩، ليننجراد، المكتبة الحكومية العامة، د. ٤٣٩، ل ل. ١ب-٢أ، ٢١*٣١,٧ سم.

٧٤ **الشاه فى رحلة صيد**

مقطع.

٧٥ **حياة الرحل**

الرسام مير سيد علـــى. أربعينيـــات القـــرن ١٦، منمنمـــة ثنائيـــة مـــستقلة لا تـــرتبط بموضـــوع المخطوطة، كمبريدج، متحف جامعـــة هارفـــارد، رقم ١٥٩٨ ٧٥؛ ١٩*٢٧،٧ سم.

٧٦ **مشاهد من الحياة الليلية للمدينة**

الرسام مير سيد علـــى. أربعينيـــات القـــرن ١٦، منمنمـــة ثنائيـــة مـــستقلة لا تـــرتبط بموضـــوع المخطوطة، كمبريدج، متحف جامعـــة هارفـــارد، ١٩*٢٧،٧ سم.

٧٧ **شيرين فى زيارة لفرحاد**

النصف الأول من القرن ١٦، المُنمنمة من ألبـــوم إسطنبول، متحـــف توبكابـــا. م.٢١٦١، ل. ٩٧؛ ١٨*٢٧ سم.

٧٨ **الشاه فى رحلة صيد**

مدرسة تبريز، أربعينيات القرن ١٦، المُنمنمة من ألبوم ليننجراد، المكتبة الحكومية العامة، د. ٤٨٩، ل. ٦٣ ب، ٢٠،٥*٣١ سم.

٧٩ **الراحة أثناء الصيد**

مدرسة تبريز، ستينيات القرن ١٦، المُنمنمة مـــن ألبوم ليننجراد، المكتبة الحكومية العامة، د. ٤٨٩، ل. ٦٤، ٢٢،٥*٣١ سم.

٨٠ – ٨١ **المجلس الموسيقى فى الجناح الصيفى**

مدرسة تبريز، خمسينيات القـــرن ١٦، "ديـــوان" مانى. عام ١٥٥٤، ليننجراد، المكتبـــة الحكوميـــة العامة، د. ٤٦٧، ل.ل. ١ب–٢أ، ٨،٥*١٥،٥ سم.

٨٢ **شاب يقرأ فى كتاب**

الرسام السلطان محمد (؟). أربعينيات القرن ١٦، المُنمنمة من ألبوم لينجراد، المكتبة الحكومية العامة، د. ٤٨٩، ل. ٨٣.

٨٣ **شاب يقرأ فى كتاب عند شجرة مزهرة**

مدرسة السلطان محمد. أربعينيات القرن ١٦، المُنمنمة من ألبوم لينجراد، المكتبة الحكومية العامة، د. ١٤٨، ل. ٧٠.

٨٤ **شاب يافع يحمل كتابا**

الرسام السلطان محمد (؟). أربعينيات القرن ١٦، باريس، من مجموعة ج. جيفيرا، ١٣*١٥,٥ سم.

٨٥ **الشاه يحمل الصقر**

مدرسة السلطان محمد. أربعينيات القرن ١٦، من مجموعة بيجنان، ٩*١٧,٥ سم.

٨٦ **تحليق السلحفاة**

مدرسة قزوين. "تحفة الأبرار". أ. جامى، سبعينيات القرن ١٦، لينجراد، المكتبة الحكومية العامة، د. ٤٢٦، ل. ٥٠، ٩*١٦,٥ سم.

٨٧ **لقاء العجوز بالحسناء الشابة**

نفس المخطوطة السابقة. ل. ٦٤، ٩,٥*١٦,٧ سم.

٨٨ **الشاعر والثرى**

نفس المخطوطة السابقة. ل. ٧٤، ١٠*١٧ سم.

٨٩ **حوار الشاه إسماعيل مع المبعوثين الأتراك**

الرسام زين العابدين (؟)، مدرسة تبريز، النصف

الثانى للقرن ١٦، بايـــاز، عـــام ١٦٠١-١٦٠٢، لينجراد، المكتبة الحكومية العامـــة، د. ٣٠٢، ل. ٦٥.

٩٠ **لقاء المبعوثين**

الرسام على رزا التبريزى. مدرســـة أصـــفهان، أوائل القرن ١٧، نفس المخطوطـــة الـــسابقة، ل. ٤٦٦.

٩١ **مشاهد من الحياة الريفية**

الرسام محمدى. عام ١٥٧٨، بـــاريس، متحـــف اللوفر، رقم ٧١١١، ١٦*٢٦ سم.

٩٢ **العجوز راكبا بغله**

الرسام صادق بك أفشار. نهاية القرن ١٦- أوائل القرن ١٧، باريس، المكتبة القومية، ٦*١٦ سم.

٩٣ **صورة الشاه تاهماسيب**

الرسام السلطان محمد. أربعينيـــات القـــرن ١٦، إسطنبول، متحف توبكابا، "مـــوراك". ن. ٢١٥٤، ل. ١٤٦، ٢٤*٣٥ سم.

الجزء الثانى

فن السجاد الأذربيجانى



تاقيفا رويا سيف الدين

المقدمة

في تاريخ حضارات الشعوب يتمتع كل شعب بمجال من مجالات الفنون، يعكس من خلاله عالمه الروحى الثرى، ويجسد عبره الملامح الأصيلة المميزة له، وذلك من حيث الإدراك والنظرة إلى العالم والرؤية الجمالية والفلسفة الحياتية. وبالنسبة للشعب الآذرى فإن مثل هذا النوع من الفنون هو فن صناعة السجاد. ويمكن القول- دون أية مبالغة- إنه عبر آلاف السنين عاش الزرّاع والرعاة فى أذربيجان من سكان المدن والقرى، حيث وُلدوا وقضوا حياتهم وماتوا فوق السجاد. وكان السجاد ومنتجاته يمثل سمة مميزة لحياتهم. ولم يكن هذا الأمر من قبيل المصادفة، فإن غزل السجاد كان معروفا لدى العديد من الشعوب، وأصبح ذا منفعة من حيث قيمته، وبالإضافة إلى ذلك فقد كان يجسد منذ أعمق الأزمنة روعة الانسجام والإيقاع والألوان. غير أنه من الضرورى النظر هنا إلى تشكل الظروف الجغرافية والاقتصادية والاجتماعية المحددة، التى ساعدت كى تصبح الانطلاقة الفنية فى صناعة السجاد هى السائدة، وتكتسب قيمتها الجمالية، حتى تحولت إلى فن أصيل يعكس جوهر الفلسفة الشعبية ذات الطابع القومى بصورة شاملة.

ومن هذا الجانب، فإن كل هذه الظروف المتضافرة تمثلت - لحسن الحظ- فى أذربيجان[1]، حيث تقع الجبال الشاهقة، والمروج الجبلية،

---

[1] تقع أراضى أذربيجان التاريخية من الشرق فى القوقاز ومن الشمال الغربى لإيران. وتبلغ مساحتها ٢٢١,٦ ألف كم٢، ويبلغ عدد السكان حوالى ٣٠ مليونا. أما أراضى جمهورية أذربيجان المعاصرة فتبلغ ٨٦,٦ ألف كم٢، ويصل عدد السكان إلى أكثر من ٧ ملايين نسمة. وتبلغ مساحة أذربيجان الجنوبية الواقعة ضمن حدود ايران ١٣٥ ألف كم٢، ويصل عدد سكانها ما بين ٢٠- ٢٣ مليون نسمة.

والغابات الواسعة، والسهول الممتدة، ووديان الأنهار، وأنسام بحر القزوين التى تهب عليها. وقد تركزت كل هذه الظروف فى مساحة صغيرة نسبيا، كى تخلق فى مجملها لوحة طبيعية مناخية ساطعة، ومنظرا طبيعيا فريدا وثريا بحيواناته ونباتاته الخاصة به. وفى قلب هذا الوسط الرائع تشكلت المذاهب الفنية للشعب، والتى بفضلها برز فن صناعة السجاد من بين الأنواع الأخرى للفنون التطبيقية الزخرفية، وتحول إلى واحد من أهم جوانب النشاط الإبداعى لسكان أذربيجان.

إن فن السجاد هو فن إنسانى من حيث جوهره وتعدد وظائفه التى تُستخدم فى الحياة. فالسجاد يخلق الدفء للإنسان، ويوفر الراحة ويبعث الحياة فى الأماكن المغلقة، كما يُعد مصدرا للمتعة الجمالية. وتتسع استخدامات السجاد ومصنوعاته لتشمل كل أنواع الحقائب المنقولة والأغطية والمفارش.. إلخ، حتى أصبح السجاد لا غنى عنه فى كل صور الحياة.

وقد استُخدم السجاد منذ أقدم العصور لدى سكان أذربيجان فى أوجه الحياة المختلفة رعوية كانت أو زراعية حضرية. فاستخدموه فى المدن والقرى على السواء. وارتبط نمط حياة مُلاك السجاد بخصائص إنتاجهم. وعلى الرغم من أن السجاد ومنتجات السجاد كانت تزين بنفس الدرجة قصور الحكام وكبار الإقطاعيين، ومنازل التجار والحرفيين، ومساكن الرُحل وعربات الخيول لدى الرعاة وبيوت الفلاحين والزراع، فإنها كانت تختلف من حيث الحجم والنوع والخصائص الوظيفية والنوعية وغيرها. فعلى سبيل المثال، كان السكان من الرعاة يمتلكون السجاد الأخف وزنا غير الوبرى، وأيضا منتجات السجاد الأخرى، مثل المفارش وسجاد الحوائط وغيرها، أما لدى الأثرياء فقد استُخدم السجاد الأكبر حجما ذو الوبر الثمين.

كانت كل هذه المنتجات تكسو الأرض وحوائط المساكن وتبطن الخيام، وكانوا يُغلفون بها الأمتعة فى أوقات السفر. كما كانوا ينسجون من خيــوط السجاد الملابس الدافئة، ويصنعون منها الجوارب الشتوية السميكة الخاصة. وكان السكان يجلسون فوق السجاد ويتناولون الطعام، ويستلقون عليه للراحة والنوم. وكان السجاد يشكل قسما أساسيا من بانة العروس، غير أن العروس كانت تغزل القسم الأكبر منه بنفسها. وهناك أنواع خاصة من السجاد تُصنع خصيصا للصلاة.

كانت منتجات السجاد تُستخدم أيضا للحفاظ علــى أغطيــة الفِــراش واللوازم المنزلية والملابس، ومثَلت بديلا فعليا للأثــاث. وكانــت مختلــف المسابقات تُقام فوق أنواع خاصة من السجاد. وبالإضافة إلى الاســتخدامات المعيشية، فإن السجاد كان يلبى الأذواق الجمالية لدى السكان بصورة واسعة. فكان السجاد يحمل فى طياته الراحة والجمال فى المنازل البــسيطة للرعــاة والزُراع.

كما كان السجاد ضيفا دائما فى الطقوس الدينيــة المرتبطــة بمراســم الدفن، وكثيرا ما كان المتوفى يكفن فى سجادة غير وبرية عند دفنــه. كمــا كانت الأعياد الدينية العامة والمناسبات الأسرية لا تمر بدون السجاد. فكــان يكسو الطرقات التى يمر بها ضيوف الشرف، كما كان يُعلق فــوق النوافــذ والشرفات أثناء الاحتفالات، ويتم منحه هدايا للأعزاء والمبجلين من الناس.

لقد ارتهن الدور الكبير للسجاد فى حياة الــشعب الأذرى بحقيقــة أن القائمين على صناعة السجاد، كانوا يحظون بقدر عال من الاحتــرام لــدى العامة فى المجتمع. واحتلت صناعة السجاد مكانة كبيرة فى النشاط الإنتاجى لقسم كبير من السكان.

ومنذ أعماق الزمن القديم، كانت كمية السجاد الجيد تُعد أحد المؤشرات الرئيسية لثراء ورفاهية الأسرة. وعبر جميع العصور الوسطى كان السكان يدفعون الضرائب على السجاد ومنتجاته. وهكذا، وكما يذكر المؤرخ رشيد الدين، كان السكان المحليون يدفعون المال لجامعي الضرائب المغول عن الكمية الكبيرة من السجاد الذى يمتلكونه، وذلك فى عهد دولة هولاكو (الهانديين).

وفى العصور الوسطى اهتم صُناع السجاد كذلك بأفراد التاج والبلاط. فعلى سبيل المثال قام الشاه الصفافدى تاهماسيب الأول؛ المعروف برعايته للفنون؛ بوضع رسومات السجاد التى كانت تُصنع فى ورش البلاط. وتُطلعنا المصادر الموثوق بها، أن السجاد المصنوع برسومات تاهماسيب الأول كان يزين مراقد القصر، كما كان يتم منحه إلى الأضرحة، وكثيرا ما جرى تقديمه باعتباره هبة إلى حكام البلدان الأخرى. كما كان الشاه عباس الأول مولعا بفن السجاد، حتى إنه كثيرا ما كان يجلس بنفسه للعمل خلف نول صغير من أنوال السجاد.

إن السجاد الذى لعب دورا كبيرا فى حياة الشعب الآذرى، قد وجد له بالطبع انعكاسا فى الأدب الكلاسيكى الشعبى. وهكذا، فمن بين الحقائق الكثيرة المثيرة حول حياة قبائل الأوجوز التيوركية فى ملحمة "كتاب الجد كُركوت"(*)، توجد معلومات حول الاستخدام الواسع للسجاد فى حياتهم المعيشية. وفى العديد من مواقع الملحمة يجرى الحديث حول أن الأثرياء من الأوجوز كانوا يضعون أثناء الاحتفالات "آلاف الأبسطة الحريرية". كما كان

(*) الجد كركوت" هو كتاب ملحمى يضم مغامرات ونماذج من الشعر الشعبى والأغانى التى يرددها الناس على ضفاف بحر قزوين ــ المترجم

السجاد يتم تصويره دائما فـــى الأدب الكلاســيكى الأذربيجـــانى للعــصور الوسطى.

وهناك العديد من المعلومات القيمـــة التـــى تـــشير إلـــى أن الـــسجاد الأذربيجانى يمكن العثور عليه فى الأدب الكلاسيكى الأذربيجانى. وهكـــذا، نجد جاتران التبريزى، ونظامى، وخاقانى يذكرون السجاد، وكذلك الـــسجاد المغزول من الحرير الذى يستخدم فى صناعته الخيوط الثمينة.

وهناك الكثير من المعلومات حول السجاد الأذربيجانى يمكن العثـــور عليها فى المصادر الفلكلورية، وخاصة فى القـــصائد الأشـــوجية المـــسماة بالبياتى، التى يقول الشعب من خلالها "اترك القصر وعش مع الشعب".

وعلى هذا النحو، فإن هذه المعلومات حول مكانة السجاد فى معيـــشة الشعب الآذرى تشهد على أن حياته لا يمكن تصورها بدون السجاد.

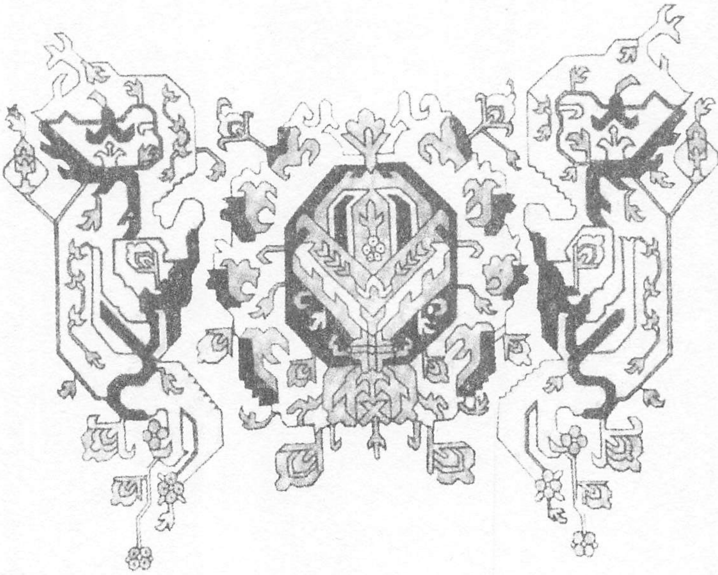
إن مقامات السجاد السائدة فى المعيشة قد احتفظت بمواقعها للعديد من القرون، وذلك بغض النظر عن التغيرات الجذرية التى جـــرت فـــى حيـــاة الأذريين فى القرن الحادى والعشرين. فلم يفقد السجاد قيمته حتى اليوم، وظل محتفظا بمكانته مثلما كان فى العصور الماضية، ولا يزال الـــسجاد يحـــيط ويزين كل ركن من أركان حياة الشعب الآذرى.

* * *

الفصل الأول

السجاد الأذربيجانى

"المراحل التاريخية لتطوره"



السجاد الأذربيجانى
"المـراحل التاريخيـة لتطـوره"

لقد تشكلت وتطورت عبر العديد من القـرون تقاليـد فـن الـسجاد الأذربيجانى باعتباره جزءا لا يتجزأ من الثقافة الأذربيجانية ككل. وينبغـى التأكيد بوجه خاص على صلابة فن السجاد وحرصه على تقاليده التـى لـم تخضع لتغيرات الزمن. وبالطبع، فمن الضرورى الإشارة إلى أن فن السجاد الأذربيجانى لم يتطور بمعزل عن الثقافات المجاورة، بل جرى التفاعل بينه وبين التقاليد الثقافية لآسيا الوسطى والأمامية، والهند، والـصين، وإيـران، حيث تأثر بإبداعاتها واستوعب إنجازاتها. وبدوره، فإن تقاليد وطـابع فـن السجاد الأذربيجانى وخصائصه الفنية، قد تركت آثارها الطيبة على الفـن، وعلى الأسلوب الإبداعى لأساتذة صناعة السجاد فى كل من إيران، والهنـد، وتركيا، وعدد آخر من البلدان المجاورة.

لقد تشكلت أقدار أذربيجان ودولتها بطرق مختلفة. فقد عانـت الـبلاد لأكثر من مرة غزو جحافل المحتلين، وتعرضت للاحتلال من قِبـل الـدول المجاورة، لتنضوى داخل حدودها، كما تعرضت للتقسيم. ولكن بغض النظر عن كل ما تعرضت له، فإن الشعب الأذرى وفى أحلـك أوقاتـه الـصعبة، احتضن وحافظ بحرص على تقاليده وثقافته، كما لو أنها كنز لا يقدر بـثمن،

والتى احتل ولا يزال يحتل فيها فن صناعة السجاد مكانة جديرة عن حق، ليقدم بذلك إسهاما ضخما إلى كنوز الحضارة العالمية.

وتعتمد دراسة السجاد الأذربيجانى على قاعدة واسعة من المصادر التاريخية. فهنا يمكنها الاعتماد على الآثار الأرخيولوجية(*) المذكورة بدءا من العصر الحجرى والنحاسى، وعلى المعلومات التى يمدنا بها مؤرخو العصور القديمة والوسطى والرحالة، والشواهد المكتوبة، والفلكلور والأدب الكلاسيكى، ورسوم المنمنمات، وتصاوير الرسامين الأوروبيين، والوثائق التاريخية، ومدونات الموظفين، والدراسات التى قام بها العلماء الأوروبيون والروس والأمريكان، وبالطبع الآذريون.

وقد تم العثور على بقايا الأنوال البدائية فى العصر الحجرى والنحاسى، وعلى بقايا بعض السجاد ونسيجه من خلال الآثار المتأخرة بعض الشىء. كما أن وجود الأصباغ وتوافرها قد أكد عليه ما ذكره هيرودوت (القرن الخامس قبل الميلاد) حول وجود عادة تلوين النسيج فى القوقاز. وطبقا لآراء الدارسين، فإن السجاد المصنوع من الصوف قد وُجد بالفعل فى عصر النحاس، فى الألف الثانية قبل الميلاد. وهكذا، ففى مدينة ماكو تم العثور فى ذلك العصر على تمثال فخارى لحصان، مع سرج من السجاد المزين بنقوش تُمثل مختلف النباتات.

(*) الأرخيولوجيا هى علم الحفريات ـ المترجم.

لقد تميز عصر البرونز والعصر المبكر للحديد (الألف الثالثة إلى الأولى ق. م.) بأن فترته قد تركت لدى القبائل المقيمة على الأراضى التاريخية لأذربيجان الملامح الخاصة والأساليب الفنية التى تشكلت لديهم، والتى تجلت بوضوح فى أشكال ونقوش العديد من مصنوعات تلك الفترة. فقد كان الكثير من تلك العناصر مرتبطًا بطقوس العبادة السحرية، والتى تجسدت أحيانا فى مظاهر الخصوصية القبلية. فإن موضوعات النقوش الهندسية، والنباتية، والحيوانية، والأسطورية، التى تشكلت فى تلك الفترة، ووصلت إلينا من خلال الصخور والفخار والحديد، قد وجدت خطوطا موازية مباشرة لها فى الفنون التعبيرية للعصور التالية، بما فيها النقوش والتشكيلات الفنية للسجاد الأذربيجانى، والتى كثيرا ما احتفظت بأشكالها الأولية حتى وقتنا هذا.

وتشير العديد من الآثار التى تم العثور عليها للحضارة المادية فى مارليك، وهاسانلا، وزيفى، إلى المستوى الفنى الراقى للمصنوعات الحرفية فى مانى (القرن التاسع ق. م).

فى القرن السابع قبل الميلاد تشكلت الدولة الميدية على أرض أذربيجان، وكانت تضم مانى. وقد تشكل فن ميدى تحت تأثير فنون مانى، والتى تركت بصمات هائلة على فنون آسيا الأمامية فى العصور اللاحقة. وعند حلول القرن السادس قبل الميلاد دخلت ميديا فى تشكيل الدولة الأخمينية(*). وفى عصر الدولة الأخمينية لعبت المناطق الجنوبية لأذربيجان دورا مهمًا فى ذلك الأقليم، بمواردها الطبيعية الغنية وحضارتها وحرفها

(*) نسبة إلى أسرة الأخمينيين الفارسية التى أسست إمبراطورية لها فى إيران عام ٥٥٩ ق.م. ومن أشهر ملوكها قمبيز وقورش والملك دارا الذى حاول غزو أثينا ولم ينجح. وأسقط الإسكندر الأكبر تلك الإمبراطورية عام ٣٣١ ق. م. وقد مثلت فترة حكم هذه الأسرة فترة ازدهار الحضار الفارسية ـــ المترجم.

المتطورة، وذلك مثلما لعبت فى الماضى. وهكذا، يذكر المؤرخ اليونانى أكسينو فونت (القرن الخامس ق. م) حول الفرس الذين تعلموا استخدام السجاد على أيدى الميديين.

فى ثلاثينيات القرن الرابع قبل الميلاد انهارت الدولة الأخمينية، وتشكلت على أراضى أذربيجان الجنوبية دولة أتروباتينا المستقلة. وفى القسم الشمالى من أذربيجان فى القرن الرابع ق.م. نشأت ممكلة ألبانيا. وشملت مساحتها كل أراضى جمهورية أذربيجان المعاصرة تقريبا، والمناطق الجنوبية لداجستان، والمناطق الشرقية من جورجيا.

يذكر المؤرخ الألبانى موسى كالانكاتويسكى فى القرن السابع حول إنتاج السجاد فى ألبانيا، واستخدامه فى حياة الأثرياء. كما يذكر المؤرخ سيبيوس عن الغنائم التى حصل عليها الإمبراطور البيزنطى هيراكليوس فى ناختشوان فى عام ٦٢٨، ويتحدث حول الكثير من السجاد المغزول بخيوط الذهب والفضة.

وهناك العديد من المعلومات حول غزل السجاد فى أذربيجان يمكننا العثور عليها لدى المؤلفين الشرقيين فى القرون الوسطى. ويطلق الرحالة الصينى "خوان نيس أنك" فى القرن السابع على أذربيجان اسم المركز الضخم لإنتاج السجاد. وحول هذا الأمر تخبرنا كذلك المعطيات الأرخيولوجية. ففى سراديب القرن السابع تم العثور على بقايا أنوال الغزل، وأدوات العمل، وبقايا خيوط الصوف وقطع اللباد، وشرائح من السجاد البالى.

فى العصور الوسطى المبكرة (القرن٣- ٧) تعرض القوقاز كله إلى التأثيرات القوية للحضارة الساسانية فى إيران. وفى هذا الوقت تحديدا تغلغلت فى الفنون التعبيرية لأذربيجان دائرة كاملة من النماذج التى تعود إلى

"الأفيستا"[١]. وكان الكثير من نماذجها التى تصور الحيوانات والطيور باعتبارها بعثا لآلهة الأفيستا، قد ظل قائما فى موضوعات السجاد الأذربيجانى حتى يومنا هذا.

إن المستوى الراقى للحضارة الساسانية؛ بما فيها الفنون التطبيقية الزخرفية من النقش البارز وفن الحلى وصناعة السجاد؛ قد تم الوصول إليه بمشاركة العديد من الشعوب، بما فيها شعوب أتروباتينا وألبانيا. وكان للروابط اللصيقة بين أتروباتينا وألبانيا تأثير قوى على تطور الثقافة والفنون المحلية. وتعرضا بدورهما عبر مسيرة تطورهما الثقافى لتأثيرات الثقافة الساسانية.

ويذكر جميع الباحثين تقريبا فى السجاد الشرقى سجادة الشاهنشاه خوسروف الأول التى تسمى "ربيع خوسروف"، وهذا الأمر ليس من قبيل المصادفة، لأن موضوعها الذى اكتسب تطوره فى القرون اللاحقة، قد صار الموضوع التقليدى لعدد كبير من السجاد الأذربيجانى التبريزى تحت اسم "ديورد فياسيل" (الفصول الأربعة للعام).

فى منتصف القرن السابع غزا العرب الدولة الساسانية، ثم زحفوا إلى ما وراء القوقاز. وأخذوا فى نشر الإسلام فى تلك المنطقة. وسرعان ما جرى اعتناق الديانة الجديدة بين سكان أذربيجان، بما فيها موجان والوديان المحيطة ببحر القزوين، والتى كانت تنتشر بها العبادة الزرادشتية. وظلت

---

(١) "الأفيستا" هى المرجع الدينى الأشهر فى العالم، الذى يضم النصوص المقدسة للعبادة الزرادشتية- المترجم.

المسيحية باقية فى بعض الأماكن. ومنذ ذلك الحين، أصبحت أذربيجان جزءا من العالم الإسلامى الضخم. ومضت ثقافتها وفنونها تتطور فى مجرى الثقافة والفن الإسلامى. وفى ثقافة العديد من الشعوب الخاضعة للخلافة العربية كانت القرون من القرن السابع إلى العاشر، تعد مرحلة تشكل القيم الثقافية الإسلامية العامة، التى ارتكزت إلى عقيدة جديدة، وإلى إعادة صياغة للنماذج الفنية القديمة الموجودة قبل الإسلام.

فى تلك الفترة واصلت المصادر التاريخية المكتوبة الحديث حول خصائص وأنماط السجاد الأذربيجانى. وهكذا، يشير المصدر غير المعروف فى القرن العاشر "حدود العالم" إلى أن المدن الأذربيجانية مثل ماراند وغنجه وشانكير، تقوم بإنتاج المنتجات الصوفية عالية الجودة والسجاد، والسرمة، والتى يتم غزلها فى ناختشوان، وخوى، وموجان، وسالاماس، وأردوبيل. وكما يذكر المؤرخ العربى الطبرى فى القرن ٩- ١٠، فإن السجاد المتميز لأذربيجان حاز على شهرة واسعة. ويتحدث الرحالة العربى المسعودى[١] فى القرن العاشر حول إنتاج السجاد فى ماراند وتبريز وأردوبيل، ذلك السجاد الذى يحمل اسم "محفور". ويذكر الكاتب العربى المقدوسى فى القرن العاشر كلمات حول السجاد الرائع فى قاراباغ، وعلى وجه الخصوص سجاد بردا "...الذى ليس له نظير فى العالم". كما يتحدث المؤلف العربى الاصطخرى (القرن العاشر) حول تصدير أصباغ نبات المارينا من بردا إلى الهند، ويذكر

---

(١) هو أبو الحسن على بن حسين المسعودى الذى ولد فى بغداد عام ٢٨٧ للعام الهجرى، وهو مؤرخ ورحالة جغرافى قضى ربع قرن يتنقل بين مختلف الأقطار- المترجم.

المؤرخون الآخرون مثل المقدوسى وجوهل (القرن العاشر) حول خصائص الديدان التى يتم الحصول منها على الصبغة الحمراء الغامقة "جيميز"، والتى كانت تصدر حتى إلى أوروبا.

وكثيرا ما نشاهد نقوشا مماثلة لتلك التى تزين السجاد على آثار الشواهد المكتوبة المقتبسة فوق شواهد القبور. وتمثل بعضها تصاوير لأنوال الغزل، والأدوات المستخدمة فى صناعة السجاد.

فى منتصف القرن الحادى العشر جرى احتلال أذربيجان وعدد آخر من الدول من قِبل السلاجقة التيورك.

وقد ترك السلاجقة العديد من البصمات فى الفن الأذربيجانى وخاصة على فن السجاد. وكانت تلك البصمات والعناصر الوافدة ترتبط بحضارة الشعوب التيوركية، والذى كان نتيجة للاستيطان الكبير للقبائل السلجوقية والأوجوزية فى أذربيجان. ويمكن أن يفسر هذا الأمر أوجه التشابه العديدة لتكوينات النقوش وموضوعاتها فى السجاد الأذربيجانى وفى منطقة آسيا الوسطى.

واحتلت القرون ١١-١٢ مكانة خاصة فى تاريخ الشعب الآذرى. فكان هذا العصر يمثل مرحلة الازدهار فى اقتصاد وحضارة أذربيجان، والعهد الذى يسمى "عصر النهضة الأذربيجانى". فقد كانت مرحلة نمو المدن وتطور العديد من الحرف. وفى ذلك العصر تحديدا منحت أذربيجان الحضارة العالمية طابورا كاملا من الشخصيات البارزة والشعراء، والفلاسفة،

والمعماريين، والعلماء. وفى أسواق الشرق الأدنى حظيت على الشهرة والمجد المنتجات الحرفية لأذربيجان مثل المنسوجات الصوفية والحريرية المصنوعة فى غنجه وبردا وتبريز، والمنتجات الخشبية المحفورة المصنوعة فى شاماخى، وتحف الفخار من بايلاكان، وسجاد أردوبيل وتبريز وقاراباغ وشيروان، وغيرها من أقاليم أذربيجان.

وكثيرا ما نتعرف على السجاد من خلال الفلكلور والنثر الأدبى، وخاصة فى ملحمة القرن الحادى عشر الشهيرة "كتاب الجد كُركُوت". كما أن نظامى تحدث حول إعداد واستخدام السجاد ومنتجاته، ونتعرف على ذلك فى قصائده "خوسروف وشيرين"، و"ليلى والمجنون"، و"الحسناوات السبع"، و"قصيدة الإسكندر".

فى "قصيدة الإسكندر" يتم استعراض اسماء بعض منتجات السجاد مثل الأغطية والمفارش والسجاد الوبرى والأملس (السِرمة). كما نصادف فى نفس القصيدة بعض المصطلحات التقنية مثل "عريش" (قاعدة)، وأرجاج (النول). وفى قصيدته الأخرى "ليلى والمجنون" يشير نظامى إلى الحصير، والسِرمة باعتبارها من المنتجات شائعة الاستخدام فى الحياة لدى الطبقات الميسورة من السكان. وعلى الناحية المقابلة لذلك يذكر الشاعر فى وصفه لحياة الصفوة الإقطاعية الحاكمة، السجاد المصنوع من الحرير الذى يكسو العروش، ويمكن مقارنته بسجاد الجنة. وفى قصيدته "خوسروف وشيرين" يشير نظامى إلى أنواع السجاد الوبرى الرائع (هيبى، وهالى) والسجاد نادر الجمال المطعم بالأحجار الكريمة. وهنا يمكن أن نصادف معلومات تخبرنا حول جميع مراحل إنتاج السجاد عمليا. ونتعرف لدى نظامى على اسماء

الأدوات التى تُستخدم فى غزل السجاد. وهناك أيضا ذكــر حــول الــسجاد نصادفه فى أعمال الشاعر الأذربيجانى البارز فى القرن الثانى عشر حاجانى شيروانى. ويخبرنا كل هذا أن السجاد ومنتجاته قد تمتع بانتشار واسع فـــى حياة ومعيشة سكان أذربيجان منذ القرن الثانى عشر. ومما يشهد على المكانة الكبيرة التى احتلتها صناعة السجاد فى حياة الناس ذلك الكم من المصطلحات المرتبطة بصناعة السجاد، والوصف لعملية إعداد السجاد. وكثيرا ما يـــذكر الشاعر من قبيل المقارنة السجاد الذى كان يحيط به دائما. كما كان الــسجاد يعد منبعًا لا ينضب للوحى الشعرى.

فى النصف الأول للقرن الثالث عشر احتل المغول أذربيجـــان. وفـــى منتصف القرن الرابع عشر أصبحت أذربيجان تحت سلطة الهولاكيين.

كانت مدينة ماراج هى العاصمة فى أول الأمر، وبعد ذلك انتقلت إلى تبريز. وينبغى الإشارة إلى أن المغول الذين خـــضعوا لتـــأثيرات الثقافـــات الأويجورية (التيوركية) والصينية، قد حملوا معهم عناصر تلك الثقافات إلى أذربيجان. وهكذا، ظهر فى الفن الأذربيجانى؛ وفى مقدمتـــه فـــن صـــناعة السجاد؛ تشكيلات ومواضيع جديدة ترتبط بثقافة الشرق الأقصى.

وفى القرن الخامس عشر شكلت القبائل التيوركية التى دخلت أذربيجان فى قوامها، دولتين هما: قارا قيونلو، وأق- قيونلو.

أقامت دولة أق- قيونلو روابط دبلوماسية وتجارية وثيقة مع العديد من البلدان الأوروبية (إيطاليا، وبولنـــدا، والمجـــر، والنمـــسا، والإمبراطوريـــة الرومانية المقدسة). كما أقامت الدولة الشيروانية فى تلك الفترة علاقات مـــع دولة موسكو.

واستمرت دولتا قارا قيونلو، وأق- قيونلو فى تطوير تقاليـد صـناعة السجاد القائمة، ذلك التطوير الذى لاحظه العديد مـن الرحالـة الـشرقيين والأوروبيين، والتجار، والدبلوماسيين، الذين زاروا أذربيجان فى تلك الفترة.

وهناك معلومات مهمة حول المستوى الراقـى لغـزل الـسجاد فـى أذربيجان، نجدها لدى الرحالة الأوروبيين فى القـرون الوسـطى. وحـول المنسوجات الرائعة التى تُصنع فى تبريز يخبرنا ماركو بولو فى القرن الثالث عشر. فقد كانوا يجلبون تلك المنسوجات إلى أوروبا وتجار جنوة. وفى ذلك الوقت قام الفرنسى روب روك بزيارة ديربنت، وشـاماخى، وناختـشوان، وغيرها من المدن. وأشار إلى أن تلك المدن تقوم بصناعة السجاد الجيد. كما يخبرنا أمبروزيو كونتارينى من البندقية (القرن ١٥) حول السجاد فى قصر أوزون حسن حاكم دولة أق- قيونلو.

ومما لا يدعو للشك أن الشهرة الواسعة للسجاد الأذربيجـانى كانـت ترتبط بعناصره الجمالية، وبقدرته على بعث التأثير الشعورى القوى.

إن هذا الجمال الرائع للسجاد الأذربيجانى لم يتم تقييمه فقط من قِبـل الرسامين الأوروبيين، بل أيضا جرى تقييمـه قـبلا لرسـامى المنمنمـات الآذريين، ولرسومات السجاد الأذربيجانى التى نشاهدها فى منمنمات تبريـز فى القرنين ١٣-١٤. ويحتل رسم المنمنمات مكانة خاصة فى هذا المجـال، حيث يتمتع بقاعدة صلبة، ويمنح الفرصـة لتحليـل ودراسـة الرسـومات المستخدمة فى السجاد، التى كانت سائدة عبر القرنين ١٣-١٤، ولم تعد قائمة فى يومنا هذا. وهى توضح تطور النقوش ونمط التـشكيل، وتعـرض لنـا التعاقب فى فن صناعة السجاد الأذربيجانى. ويمكننا ملاحظـة أن النقـوش المثبتة فى المنمنمات، والأسس التشكيلية والحلول التلوينية، لا تـزال حتـى

اليوم تشكل الأساس للعديد من السجاد الشيروانى، والقاراباغى، والجـوبينى، والتبريزى. وفى نفس الوقت، فإن رسم المنمنمات يكشف لنا أن فن صـناعة السجاد فى ذلك العصر قد عكس؛ بالإضافة إلى التقاليد القديمة التى احـتفظ بها؛ كل تلك الميول الجديدة التى ظهرت فى الفن الأذربيجـانى، المرتبطـة بتشكل وتطور الثقافة الإسلامية. ويخبرنا هذا الأمر حول الطابع الإبـداعى لتطور السجاد الأذربيجانى، الذى تضافرت فيه على نحـو منـسجم دائمـا وبصورة ثابتة تلك البدايات الجديدة والتقليدية.

لقد عكس فى داخله فن المنمنمات فـى القـرنين ١٣-١٤ العناصـر التيوركية الأويجورية الوافدة لفن الشرق الأقصى إلى الفن الأذربيجانى، تلك العناصر مثل تصاوير التنانين، والسحب، والنماذج الخيالية للعالم الأسطورى الصينى الأويجورى. وهناك العديد من تلك التأثيرات قد تجلـت فـى الفـن التعبيرى الأذربيجانى، وبالطبع فى صناعة السجاد، وذلك بعد أن امتزجـت بالخلق الإبداعى المميز لروح التقاليد المحلية.

ويعد القرنان الخامس عشر والسادس عشر العهد الكلاسيكى، أو كمـا اتُبع تسميته "العصر الذهبى" لتطور صناعة السجاد وكل الفنـون الزخرفيـة التطبيقية الأذربيجانية.

وقد مر النصف الثانى للقرن الخامس عشر تحت شعار توطيد سـلطة أردوبيل فى أذربيجان، تحت زعامة الأسـرة المحليـة الأذربيجانيـة مـن الصفافدة، والتى تعود أصولها إلى الشيخ صفى الدين (١٢٥٢-١٣٣٤). وقد شملت دولة الصفافدة الأذربيجانية التى قامت فـى عـام ١٥٠١ كـل مـن شيروان، وقاراباغ، وناختشوان، والمناطق الجنوبية لأذربيجان حتـى نهـر

قيزيل أوزين، وكذلك كل إيران والأراضى المجاورة لها. وقد تجمعت كل سلطة الدولة فى أيدى الطبقة الإقطاعية الأذربيجانية العليا. وأقام الشاه اسماعيل الأول (١٥٠١-١٥٢٤) علاقات دبلوماسية مع كل من: البندقية، ألمانيا، المجر، الإمبراطورية الرومانية المقدسة.

ويعد القرن السادس عشر عصر النهضة الجديدة العارمة فى ثقافة وفن أذربيجان. وأصبحت تبريز عاصمة الصفافدة مركزا ضخما للثقافة فى كل الشرق الإسلامى. كما أن مدرسة تبريز فى غزل السجاد التى تشكلت وواصلت تطورها، قد صارت أكثر المدارس سطوعا فى الشرق، وأعظمها تأثيرًا على المراكز الأخرى لصناعة السجاد.

وفى الدراسة المرجعية "نُبذة حول الفن الفارسى"، يكتب العالم الأمريكى البارز أرتور بوب قائلا: "إن الظروف فى أذربيجان مواتية تماما لجميع أشكال الفنون، بما فيها غزل السجاد... إن غزل السجاد فى أذربيجان لا بد وأن يكون فنا عريقا... وليس من المدهش أن الحضارة فى تلك المنطقة قد نشأت فى عصر مبكر، بل من المحتمل أنها قامت قبل أى حضارة أخرى... وفى أوائل القرن السادس عشر وصل غزل السجاد فى شمال غرب فارس (المنحصرة فى أذربيجان)، إلى مرتبة الفنون الرفيعة، ومن المرجح بصورة كبيرة أن تلك المرتبة العالية قد تم الوصول إليها لأول مرة فى تلك المنطقة تحديدا. ويمكن لهذا الأمر أن يفسر سبب ظهور أعظم أنواع السجاد فى المنطقة المذكورة على نحو أكثر بكثير من ظهوره فى بقية أرجاء فارس".

لقد وصل فن رسم المنمنمات التبريزى إلى أعلى مراحل ازدهاره فى ذلك العصر، تاركا بالتالى تأثيره القوى على فن السجاد.

كانت تبريز تضم أعدادا كبيرة- بالنسبة إلى ذلك العصر- من الورش الملحقة بالقصور، حيث عمل فيها رسامو المنمنمات المحترفون، وهم على صلة وثيقة بأساتذة صناعة السجاد. وقد قام أولئك الرسامون بوضع الرسومات التخطيطية معقدة التشكيل فوق السجاد. وهكذا، وصل رسامو المنمنمات بأنفسهم إلى السجاد فى المحصلة النهائية، بعد أن حملوا إلى فن السجاد تطورا نضرا رشيقا. وظل السجاد كما كان دائما المعبر الفنى الرئيسى لأذربيجان فى كل العصور. وليس من قبيل المصادفة أنه من بين ثلاثة آلاف نموذج لفن السجاد فى تلك المرحلة، يوجد مائتان على الأقل مما وصل إلينا منها، تعد من النفائس الأصيلة. ولم يكن لهذا الأمر أن يتحقق، إلا بفضل الإنتاج الواسع ذى الحرفية العالية الذى ترعاه الدولة. وكان حكام دولة الصفافدة الأذربيجانية فى القرن السادس عشر يقدرون تصنيع السجاد باعتباره أمرا مهمًا للدخل، ومصدرا لتمويل الخزانة. وأصبح السكان يدفعون الضرائب على إنتاج السجاد الذى يتمتع بجودة فنية عالية. ولم يكن الشاه عباس الأول (نهاية القرن ١٦- أوائل القرن ١٧)، والذى يعد واحدًا من أغنى الملوك فى العالم، مولعا فقط بغزل السجاد بنفسه، بل أمر أيضا بإقامة الورش الحكومية لصناعة السجاد فى العديد من المراكز، التى يصنع السجاد بها طبقا للرسومات التخطيطية والتشكيلات القائمة.

ويشير تيكاندر مبعوث الإمبراطور الألمانى رودلف الثانى، والذى جاء إلى قصر الشاه الصفافدى عباس الأول، قائلا فى وصفه لتبريز: "هنا يوجد العديد من الجوامع التى اكتست أرضيتها بالسجاد الرائع". كما يصف فى

حديثه ذلك السجاد، واستقباله فى قصر الشاه عباس الأول. ولكن لم تكن حياة ممثلى الطبقات العليا فى مجتمع القرون الوسطى فى أذربيجان هى فقط التى تسبح مع تيار السجاد. فيخبرنا الإنجليزيان بانستر ودوكيت، اللذان وصلا إلى شيروان فى القرن السادس عشر، أن منازل السكان البسطاء كانت تضم القليل من الأدوات المنزلية البسيطة، عدا السجاد والمصنوعات النحاسية، "إنهم يجلسون على الأرض فوق السجاد وهم فى وضع القرفصاء مثل الخياطين. ولا يوجد إنسان واحد حتى من أكثر البسطاء، لا يجلس على السجاد (جيدا كان أم رديئا) وكل أرجاء البيت أو الحجرة التى يجلسون بها مفروشة بالسجاد". ويتضح لنا مما قيل أن جميع طبقات السكان فى أذربيجان فى القرون الوسطى، كانت تستخدم السجاد ومنتجاته فى شتى مناحى حياتهم على نطاق واسع.

فى القرن السادس عشر فى أذربيجان، وعلى وجه الخصوص فى شيروان، وصل عبر طريق الفولجا- القزوين، التجار الإنجليز وكلاء "شركة موسكو" الإنجليزية. وقام كل من الإنجليز: أ. جينكينسون، ر. تشينى، أ. إدوارد، ت. بانيستير، إ. دوكيت، بترك معلومات قيمة حول أذربيجان فى منتصف القرن السادس عشر. كما قام أ. جينكينسون على وجه الخصوص بوصف الاستقبال لدى حاكم شيروان عبد الله خان، وذكر أن "... كل الأرض فى خيمته كانت مكسوة بالسجاد الرائع الجميل، وكانت هناك سجادة مربعة مفروشة تحت الحاكم، قد نُسجت بخيوط من الذهب والفضة، ووُضع عليها وسادتان لائقتان بوقاره". كما يمكننا العثور على معلومات قيمة حول

السجاد لدى رحالة القرون ١٧-١٨. وهكذا، يشير الرحالة الألمانى أ. أوليارى، الذى وصل من ديربنت إلى باكو وبعد ذلك إلى شاماخى، إلى أن بيوت الفلاحين كانت مرتبة للغاية، وكانت أرضيات بيوتهم مكسوة بالسجاد.

كما نجد معلومات مماثلة لدى الطبيب الأسكتلندى بيلا، الذى عمل لاحقا فى روسيا فى أعوام ١٧١٥-١٧١٨، والذى زار ديربنت، وباكو، وشاماخى، وتبريز. وفى وصفه لمعيشة سكان شيروان، أشار إلى أن أرض منازلهم كانت مغطاة بالسجاد والحصير. ويذكر كذلك أن مدينة تبريز تميزت بالتجارة الواسعة للمنسوجات والسجاد. وفى القرن التاسع عشر كان لدى جميع الرحالة تقريبا والموظفون والدارسون لعلم السلالات، وغيرهم من الباحثين الذين زاروا أذربيجان، روايات لا تتغير حول كمية السجاد الرائع الكثيرة التى تستخدم فى وسائل المعيشة من قبل جميع طبقات السكان.

ويسمح تحليل المصادر المكتوبة، بالتأكيد على أن السجاد الشرقى كان يمثل مادة للتصدير فى عصر القرون الوسطى بأكمله، وفى المرحلة التالية له. وكان السجاد الأذربيجانى يُصدر إلى مختلف البلدان، وليس فقط إلى بلدان المشرق القريبة، بل أيضا إلى أوروبا، حيث سرعان ما أصبح شائع الاستخدام فى حياة الأوروبيين.

منذ القرن الرابع عشر أصبحت أوروبا تتلقى كميات ضخمة من السجاد الأذربيجانى. ولم تكن هذه الظاهرة من قبيل المصادفة. ففى ذلك الوقت كان اقتصاد وثقافة أذربيجان يتسم بروابط تجارية لصيقة مع أوروبا. وسرعان ما أخذ السوق الأذربيجانى يستوعب تجار البندقية وجنوة، الذين تحكموا بكل تجارة أوروبا مع الشرق فى ذلك الوقت.

وبعد أن تغلغل السجاد الأذربيجانى فى حياة الأوروبيين، تضمنته كذلك مواضيع العديد من الرسامين الأوروبيين فى القرن ١٥-١٦. وهكذا، فنحن نشاهد سجادة "موجان" لمجموعة قاراباغ فى لوحات هانس ميلنج (القرن ١٥)- "ماريا وطفلها"، و"بورتريه الفتى الصغير". كما نرى السجاد الأذربيجانى من نوع غنجه- قازاخ مطبوعا على لوحة الرسام الألمانى هانس جولبين (القرن ١٦)- "الرُسل"، ورسام البندقية كارلو كريفللو (القرن ١٥)- "السمو"، والرسام الإيطالى الآخر أنطونيلى دى ميسينا (القرن ١٥)- "القديس سيباستيان"، ويمكننا رؤية السجاد الأذربيجانى فوق جدارية دير سانت ماريا فى مدينة سيين ("عرس فيندلينج") للرسام دومينيكو دى بارتولو، وفى لوحة دومينيكو مورونى- "ميلاد القديس فوما"، وعلى النسيج المشجر (الجوبلين) السيدة مع ذى القرن الواحد "(القرن ١٥) من فرنسا، وكذلك فى العديد من اللوحات الأخرى للرسامين الأوروبيين.

ومما لا شك فيه أن تحول السجاد الأذربيجانى إلى سلعة تصديرية مهمة، قد منح دفعة إضافية لتطوره. كما أنه فى ظل هذا الأمر زاد الاهتمام بوجه خاص نحو جودة السجاد المخصص للتصدير وتشكيله الفنى. وقد تلازم تصدير السجاد الأذربيجانى إلى أوروبا بكميات كبيرة، مع بداية عصر النهضة الأوروبى وإحياء الثقافة، وتزايد توجه أوروبا نحو الثقافة القديمة بصورة عامة والفنون الإنسانية العريقة. ولذلك، فقد اهتم الأوروبيون على وجه خاص بالسجاد، والنقوش التى ارتبطت بالتقاليد الفنية العريقة.

لم يكن الاحتفاظ بمثل هذا الإنتاج فى مراكز الأقاليم ممكنا، إلا بتوافر الرقابة الصارمة. وظل النهوض بمستوى القدرة التسويقية للسجاد

الأذربيجانى ثابتا. وكان الإنتاج يتم طبقا للطلب واحتياجات السوق، حيث كانت الورش تقوم بإعداد السجاد طبقا للموضة واحتياجات السوق. أما مراكز صناعة السجاد فى المناطق الريفية البعيدة عن طرق التجارة المركزية، فقد كان الإنتاج يتم للاستخدام الشخصى أو للسوق المحلى الإقليمى. وظل محتفظا بعناصره الزخرفية التقليدية واختياراته اللونية وغيرها من العناصر الفنية الأخرى.

ولم تتغير مركزية الدولة حتى القرن السابع عشر تقريبا، وذلك عندما تشكلت الإمارات المستقلة فى أذربيجان.

كانت هذه الإمارات هى: شيكى، غنجه، قاراباغ، تبريز، ساراب، أردوبيل، ماراجان، أورنا، تاليش، ناختشوان، إيريفان، وغيرها من الإمارات الأخرى.

وعند تخوم القرن ١٨-١٩ أصبحت أذربيجان ساحة لصراع الدول الكبرى المتنافسة فيما بينها، وهى الإيرانية والعثمانية والروسية. وقد خرجت روسيا منتصرة فى هذا الصراع. ففى الحربين (١٨٠٤-١٨١٣؛ ١٨٢٦-١٨٢٨) ألحقت الهزيمة بإيران التى اعترفت طبقا لمعاهدة جولستان (أوائل عام ١٨١٣) بسلطان روسيا على إمارات غنجه، وديربينت، وقاراباغ، وشيروان، وجوبا، وشيكى، وباكو، وتاليش، وبعد ذلك طبقا لمعاهدة تركمنتشاى (عام ١٨٢٨) على إمارات ناختشوان و إيريفان.

وهكذا، أصبح جنوب أذربيجان واقعا ضمن الدولة الإيرانية، وتحول شمال أذربيجان إلى جزء من الإمبراطورية الروسية الرحيبة. وقد فرقت الأقدار التاريخية بين شمال وجنوب أذربيجان وبين الآذريين أنفسهم.

ونتيجة لعدم الثقة فى السكان المسلمين فيما وراء القوقاز، سعت روسيا لخلق ركيزة اجتماعية لهـا مـن بـين الـسكان المـسيحيين فـى إيـران والإمبراطورية العثمانية، وتـضمن هـذا الأمـر معاهـدتى تركمنتـشاى وأندريانوبول، وذلك بإضافة البنود الخاصة بترحيل الأرمن من تلك الـدول إلى داخل حدود الإمبراطورية الروسية. واسـتوطن المهجـرون الأرمـن أذربيجان وبصورة خاصة أراضى إمارة إيريفان الأذربيجانية السابقة، وكذلك القسم الجبلى من إمارة قاراباغ، ليغيروا بذلك من التركيب الإثنى (العرقـى) لتلك الأراضى.

وبدءا من القرن التاسع عشر بدأ النظر إلى أراضى أذربيجان الجنوبية التى تم استيطانها باعتبارها أرضا إيرانية، أما القسم الشمالى الواقع ضـمن الإمبراطورية الروسية فقد حاز تسمية "التتر القوقازيون".

ولم تحمل الأحداث السياسية العاصفة فى القـرن ١٨-١٩ تغيـرات شاملة فى المنظومة القائمة للقيم الثقافية الفنية فى صناعة السجاد. ولكن نشوء الإمارات المستقلة على أراضى أذربيجان فى القرن الثـامن عـشر، مهـد الطريق نحو تشكيل المدارس المحلية لغزل السجاد.

وسرعان ما احتكر الأمراء والحكام المحليون كل التجارة الخارجيـة، بما فيها تجارة السجاد فى الأسواق الخارجية. ففى قاراباغ؛ كما يشير ن. د. إيسايف الذى حصل على معلومات فى أوائل القرن العشرين مـن المنـاطق القديمة التى تصنع السجاد؛ فإن الأمراء قد حاولوا فى مقار إقـامتهم إعـادة إنتاج السجاد فى أفضل نماذجه. وفى سبيل هذا الأمـر، كثيـرا مـا كـان المتخصصون والحرفيون من الإمارات الأخرى وحتى من فارس (جنـوب

أذربيجان الذى وقع ضمن حدود الدولة الإيرانية) الذين تعلموا علـــى أيـــدى صناع السجاد المحليين، يقومون بإعادة استنساخ التشكيلات والموضـــوعات الخاصة بالسجاد وبعثها.

فى العديد من الأماكن فى أذربيجان، وفى أوائل القرن التاسع عـــشر بعد، جرى الاحتفاظ بالرسومات والرسوم التخطيطية للسجاد، والتى يـــسميها الحرفيون المحليون "خان تشيشنى" بما يعنى رسم الإمارة. ومما لا شك فيـــه أن التقاليد قد ظلت قائمة، حتى أنها مضت فى الانتشار أكثر فـــأكثر خـــلال القرن التاسع عشر. وهكذا، نجد فى متحف التاريخ الحكومى لمدينة موســـكو سجادة تم صنعها فى قرية هيلا الواقعة بالقرب من باكو. وعلـــى الـــسجادة توقيع ممهور وتاريخ "١٨٠١، قارخنى هيلا" (ورشة هيلا).

وقد أدى النمو السريع للإنتاج السلعى للسجاد فى كل من: شـــيروان، وقاراباغ، وجوبا، وباكو، إلى قيام الأمراء بجمع الضرائب من السكان على السجاد الوبرى وسجاد الحوائط، آخذين فى الاعتبار إمكانية تصديره خـــارج حدود إماراتهم.

وسرعان ما أصبحت روسيا هى الأخرى بعـــد احتلالهـــا لمـــا وراء القوقاز، (أوائل القرن ١٩) تستوعب بدورها السوق المحلى للسجاد، مما أدى إلى زيادة إنتاج السجاد المخصص للتصدير عبر القرن التاسع عشر بأكمله.

بالإضافة إلى روسيا، كان هناك العديد مـــن المـــستهلكين الرئيـــسيين للسجاد الأذربيجانى فى القرن التاسع عشر، والذين مثلـــوا الـــسوق الكبيـــر

للتصدير مثل: إنجلترا، تركيا، ألمانيا، فرنسا، الولايات المتحدة الأمريكيـــة، وعدد آخر من بلدان الشرق.

فى أوائل القرن التاسع عشر سرعان ما أصبحت أراضى أذربيجـــان التاريخية المقسمة بين روسيا وإيران، يتم استيعابها من قِبل روسيا، مما أدى إلى دراستها فى نفس الوقت. وبدأ المستثمرون الروس وممثلو العلـــوم لأول مرة فى الاهتمام بالموارد الغنية الطبيعية والحرف الشعبية. وهكذا، ظهر عدد كبير من الدراسات المعتد بها للسجاد الأذربيجانى، والتى تعود إلـــى نهايـــة القرن التاسع عشر - أوائل القرن العشرين.

ومن بين الدراسات التى قام بها العلماء الروس، ينبغى الإشارة إلـــى أبحاث ك. خاتيسوفا، التى بحثت بالتفصيل فى العديـــد مـــن قـــضايا غـــزل السجاد، بدءا من تربية الأغنام والحصول على خيـــوط الـــصوف، وانتهـــاء بالتلوين وتقنية الغزل، والنقوش الموضوعة.. إلخ. وهو ما يـــشير إلـــى أن "السجاد الأذربيجانى المصنوع فى جوبا يعد الأكثر قيمة فى بـــلاد مـــا وراء القوقاز"، وفى المرتبة الثانية والثالثة يقع سجاد شيروان وقارابـــاغ. وعنـــد مقارنة السجاد الأذربيجانى مع سجاد آسيا الوسطى، فهى تشير إلى أن الأخير يتراجع أمام الأذربيجانى، وذلك من حيث التنوع واختيار الألوان. أما الباحث الآخر س. إ. جوليشمباروف، فقد جمع معلومات قيمة حول تلـــوين الـــسجاد المصنوع من الصوف. وأشـــار إلـــى أن الأصـــباغ ذات الأصـــل النبـــاتى والحيوانى التى يستخدمها الحرفيون المحليون، تتميز بثبات وكثافة الألـــوان. وكتب يقول: "كثيرا ما يظل السجاد المصنع محليا محتفظا بألوانه الـــساطعة الأولية عبر العديد من الأجيال، دون أن يفقد بهاءه".

وفى عدد من أعمال الباحثين الروس جرى الكشف عن الوسائل التقليدية فى تلوين السجاد الأذربيجانى، والتى تمنحه الثراء اللونى وبهاء الألوان غير المسبوق. ويشير الباحثون إلى أن السكان الآذريين قد استخدموا فى هذا السبيل الألوان ذات الأصل النباتى والحيوانى والمعدنى.

وتوجد معلومات مهمة حول السجاد الأذربيجانى لدى يا. زيدجينيدزا. وفى دراسته للسجاد وسجاد الحوائط المصنوع فى قاراباغ وشوشا، يشير إلى أن ذلك السجاد الأذربيجانى المصنع فى مدينة شوشا يحتل المركز الأول فى كل القوقاز من حيث الكم والجودة. وفى حديثه حول أن شوشا يعيش بها الأرمن بجانب الآذريين، يشير إلى: "... إن كل إنتاج السجاد تقريبا فى شوشا يتركز لدى الأسر التترية"، ويكشف عن الجذور التاريخية والاجتماعية لهذه الظاهرة، موضحا سبب الجودة الأقل للسجاد الأرمينى، ويكتب قائلا على نحو مباشر: "... كان على الأرمن تعلم نسج السجاد من التتر...." ويمكن العثور فى دراسة أ. ميللر على الأسئلة الخاصة بتقنيات الجودة والنقوش والألوان، والوظيفة المحددة لمجموعة سجاد جوبا وشيروان وقاراباغ. وفى حديثه حول دور السجاد فى حياة الآذريين، يشير إلى أن أملاك الآذريين يمكن تحديدها بعبارة واحدة هى: "كم السجاد والأبسطة التى يمتلكها". وقد كان ف. م. زونير هو أحد الباحثين الآذريين الأوائل فى السجاد، والذى قام لأول مرة بتخصيص مراكز محلية مستقلة لإنتاج السجاد الأذربيجانى، ومنحها التقييم الملائم. لا تزال تحتفظ بقيمتها الحيوية حتى اليوم تلك الأبحاث التى قام بها أولئك الكتاب، وخاصة حول ارتباط إنتاج السجاد بنموذج حياة الرحل.

ففى ذلك العصر اتجهت أنظار الباحثين إلى أن تطور صناعة السجاد كان ملحوظا بوجه خاص لدى أولئك الشعوب أو المجموعات الاجتماعية التى عملت فى رعى الماشية، وقامت حياتهم على الارتحال.

وهكذا، فإن كلا من م. ب. موتشايدز، و أ. س. بيرالوف، فى بحثهما حول إنتاج السجاد فى أراضى أذربيجان السابقة فى إمارة إيريفان، أشارا إلى أن تلك الحرفة امتهنها الرعاة هنا بصورة أساسية.

ومن ضمن الأعمال المكرسة للسجاد فى بلاد ما وراء القوقاز، ينبغى الإشارة إلى أبحاث م. د. إيسايف. ويشير الكاتب إلى أن ممثلى الشعوب التيوركية تحديدا قد شكلوا القسم الأكبر من صُناع السجاد فيما وراء القوقاز. وهو ينظر إلى تطور صناعة السجاد فى أذربيجان فى سياق العوامل التاريخية والطبيعية المناخية، والاقتصادية والاجتماعية. ويفسر سبب انتشار السجاد الأذربيجانى فى بلدان أوروبا وأمريكا لمواصفاته الفنية العالية. وقد وضع لأول مرة توصيفا دقيقا للسجاد الموجود فيما وراء القوقاز طبقا لمراكزه المحلية (أعشاشه)، وحدد مواطن انتشاره التى تركزت فى كل من: جوبا، شاماخى، غنجه، قازاخ، داجيستان، إيريفان.

وفى بحثه حول سجاد داجستان، يشير م. د. إيسايف إلى الاسماء الأذربيجانية للسجاد (جيابا، ياريم- جيابا، خالتشا، سوماخ... إلخ).

كما يشير م. موتشايدز إلى أنه فى أرمينيا كان الأكراد هم العاملون فى غزل السجاد، وكانوا يغزلون السجاد هناك على نحو مطابق للسجاد

الأذربيجانى. أما فى مناطق أرمينيا المجاورة لقازاخ (إنجيفان، وبامبك)، فقد كانوا يغزلون السجاد الأذربيجانى من نوع "قازاخ". ومن بين تلك الأنواع ينبغى الإشارة إلى سجاد "قارا- قيونلو".

وكما أشير فى أعمال إيسايف، جرت الإشارة فى الأعمال الأخرى للعلماء الروس البارزين، إلى أن الخيط الأحمر يحمل فى داخله فكرة أن صناعة السجاد فى القوقاز منذ قديم الزمن، قد تطورت على أراضى أذربيجان، وبين أوساط الآذريين على وجه الخصوص، والشيء المميز هنا أن إنتاج السجاد فى أرمينيا وجورجيا كان متركزا فى تلك الأحياء التى يقطنها بكثافة مجموعات كبيرة من السكان الآذريين. ويبرهن الباحثون على هذه النتائج بالربط بين عمل ونمط حياة السكان الآذريين (رعى المواشى والأغنام)، أى بتوافر قاعدة المواد الخام، وكذلك بالظروف الطبيعية الملائمة والتقاليد الراسخة فى مجالات الحياة. ويؤكد ف. ب. دينيك على أن القسم الأكبر من السجاد القوقازى، ونقوشه وخطوطه الفنية تعود بجذورها إلى فنون القبائل التيوركية.

أما القسم الأكبر من السجاد الأذربيجانى فى نهاية القرن التاسع عشر- أوائل القرن العشرين، فقد تم إنتاجه بلا شك من قِبل السكان الآذريين. وهذا الأمر يعلنه على نحو مباشر ليس فقط جميع الباحثين فى سجاد ما وراء القوقاز فى تلك الفترة، بل يؤكد عليه أيضا إحصاء تعداد السكان فى الإمبراطورية الروسية الذى جرى فى الأقاليم والمراكز عام ١٨٩٧. ففى أقاليم باكو وإيريفان وإيليزافيتبول، وفى المراكز الموجودة حول المدن (حيث

يتركز الإنتاج الرئيسى للسجاد فى المناطق الريفية)، مثّل الآذريون النسبة الأكبر من تعداد السكان (٥٤% فى باكو، ٧٦% فى إيريفان، و٨٢% فى إيليزافيتبول). ولكن ينبغى الأخذ فى الاعتبار أن القسم الأكبر كان يقوم بأعمال شبه رعوية، وكانت هذه المجموعة من السكان تحديدا هى أفضل من وفر قاعدة المواد الخام المطلوبة لإنتاج السجاد، كما كانوا الأكثر استخداما للسجاد ومصنوعاته فى مختلف مناحى حياتهم.

فى منتصف القرن العشرين كان السجاد الأذربيجانى قد أصبح سائدا بالفعل بصورة راسخة فى مختلف المعارض الدولية. ولأول مرة تم عرضه بكميات كبيرة فى عام ١٨٥٢، وذلك فى معرض عموم روسيا للاقتصاد الزراعى والمصنوعات الريفية فى موسكو، ثم فى عام ١٨٧٢ فى معرض موسكو للفنون المتنوعة. وحظى السجاد الأذربيجانى بنجاح كبير فى معرض عموم روسيا للصناعة والفنون المقام فى عام ١٨٨٢ بمدينة موسكو، وفى معرض القوقاز للمصنوعات الريفية والصناعية المقام فى عام ١٨٨٩ بمدينة تيفليس. وقد عُرض السجاد الأذربيجانى لآخر مرة فى روسيا القيصرية، وذلك فى معرض عموم روسيا للحرف اليدوية، المقام بمدينة بطرسبرج عام ١٩١٢-١٩١٣.

ومن بين المعارض الأوروبية الدولية المقامة فى نهاية القرن التاسع عشر- أوائل القرن العشرين، والتى عُرض بها السجاد الأذربيجانى، يمكن الإشارة إلى المعارض التى أقيمت فى إيطاليا عام ١٨٧٢، وفى برلين عام ١٩١١، وفى لندن عام ١٩١٣.

كانت الجودة الفنية العالية للسجاد الأذربيجانى سببا فى تحولـــه إلـــى معروضات فنية قيمة. واليوم، يوجد المئات من السجاد الأذربيجانى الرائـــع، الذى يُحتفظ به ضمن مقتنيات أبرز المتاحف فى العالم، ولدى العديـــد مـــن أصحاب المقتنيات الخاصة. وينبغى علينا التذكير ببعض هذه الأنـــواع مـــن السجاد. فمثلا السجادة الرائعة ذات النقوش الثرية التى تعود لمجموعة قازاخ فى القرن الخامس عشر، محفوظة فى القسم الشرقى لمتحف بـــرلين. ويعـــد موضوع السجادة فريد من نوعه، وذلك من حيث تصويره للحكاية الـــشعبية الأذربيجانية حول الملك محمد.

والسجادة الأذربيجانية المصنوعة فى القرن الخامس عـــشر، والتـــى تصور تشكيلا من طائرين جالسين على جانبى شجرة، محفوظة فى متحـــف ستوكهولم، وينسبها المتخصصون إلى سجاد مجموعة قازاخ. وفـــى قـــازاخ وحتى اليوم لا يزالون يقومون بإنتاج السجاد من ذلك النوع، والـــذى حمـــل اسما شعبيا "جوشلو" ("رسم طيور")، وذلك بفضل نقوشه التى تصور الطيور. كما توجد مجموعة كبيرة من السجاد الأذربيجانى التى تـــم صـــنعها خـــلال القرون ١٦-١٩ لدى مجموعة متحف فيكتوريا وألبرت فى لندن. ومن بـــين تلك المجموعة يوجد عدد من السجاد يعود لمجموعـــات تبريـــز، وجوبـــا، وغنجه، وقاراباغ، وشيروان، وباكو. كما يوجد أيضا السجاد الأذربيجـــانى لدى مجموعات متحف متروبوليتان فى نيويورك، ومتحف الفنـــون التركيـــة والإسلامية فى إسطنبول، والمتحف الحكومى لفنون الشعوب الـــشرقية فـــى موسكو، وفى متحف بودابست، ومتحف الفنون فى فيلادلفيا، وفـــى متحـــف

ميونيخ، ومتحف باريس، ومتخف المنسوجات فى فيينا، وفـــى العديـــد مـــن مختلف متاحف العالم الأخرى.

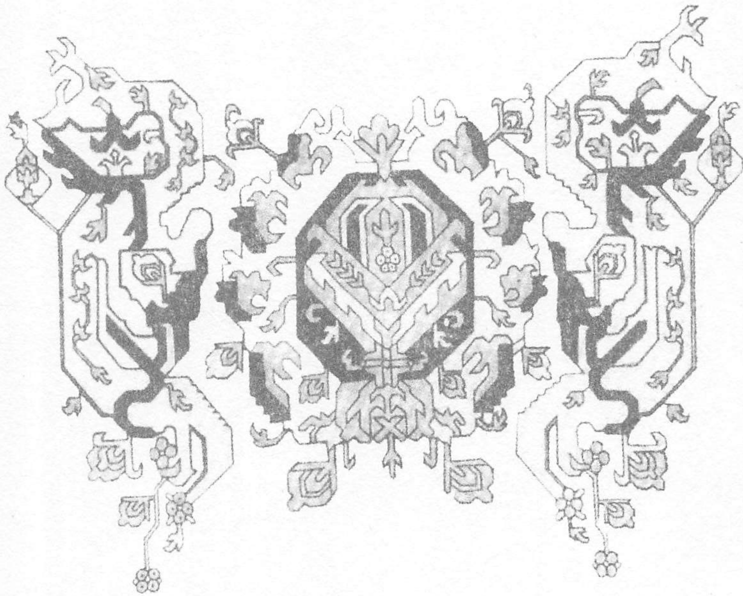
ويعد المتحف الحكومى للسجاد الأذربيجانى والفنون التطبيقية الشعبية فى باكو، أكبر حائز لمجموعة السجاد الأذربيجانى، تلك المجموعة التى تضم عدة آلاف من السجاد ومصنوعاته.

* * *

الفصل الثانى

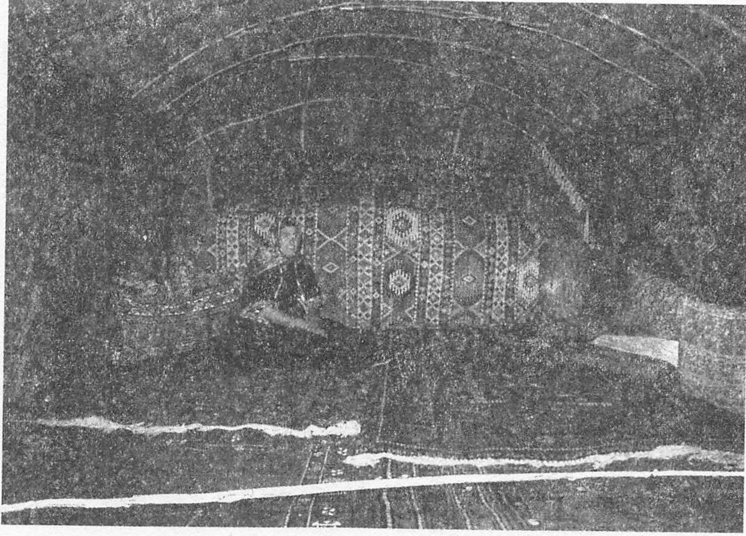
السجاد الأذربيجانى

"الأنـواع والتقنيـات"



السجاد الأذربيجانى

"الأنــواع والتقنيــات"



من المعروف أن السبيل لتطور أى نوع من أنواع الفنــون والحــرف، بما فيها صناعة السجاد يتطلب توافر الخبرات الإنتاجية الراسخة، بالإضــافة إلى القاعدة المادية للمواد الخام. وقد تشكلت تلك الخبرات عبر عملية تطــور الغزل فى أذربيجان.

وقد حظت بتطورها فى أذربيجان القاعدة الرئيسية للغزل، وهى النشاط الزراعى ورعى الماشية، وذلك فى العصر النحاسى وفى العصر الحجــرى الحديث على وجه الخصوص.

كان توافر العديد من الغابات الجبلية الواسعة، والغطاء النباتى الجبلى الملائم للأنشطة الرعوية، والمناخ اللطيف فى فصل الشتاء فى أراضى كورا آراك الواطئة وفى الأودية الواقعة بين الجبال، والأهم من ذلك قرب بعضها البعض منذ القدم، قد ساعد على تحويل تلك المناطق إلى واحة استثنائية صالحة لتطور رعى الماشية، بسبب الطبيعة المناخية والجغرافية المميزة لذلك الإقليم. فمنذ بداية عصر البرونز أصبحت أراضى أذربيجان مركزا لنشاط الرحل الرعوى فى كل منطقة ما وراء القوقاز. كما أن توافر أراضى المراعى الصيفية والشتوية الواسعة فى أذربيجان، ووفرة العمالة التقليدية المتمثلة فى رعى المواشى بين السكان، قد مهّد السبيل نحو انتشار السكان فى المراعى الجبلية (يايلاجى) فى الصيف، وفى المراعى السهلية (جيشلاجى) فى الشتاء.

كما لعب كذلك دورا مهمًا فى تطور غزل السجاد، النزوح الموسمى الذى تشكل بصورة تاريخية بين القسم الأكبر من السكان إلى يايلاجى وجيشلاجى. وساعد هذا النمط من الحياة على إقامة مجموعات إثنية اجتماعية، وساعد على وجه الخصوص فى ظهور المساكن التى يسهل جمعها ونصبها بسرعة (الخيام ومساكن الرُحل فى آسيا الوسطى.. إلخ)، وعلى استخدام العديد من الحيوانات (الجياد، والجمال، والبغال، والحمير، والجاموس البرى)، باعتبار الدواب وسيلة للانتقال، وأيضا استخدام المواد المحمولة والمضغوطة فى وسائل المعيشة مثل: السجاد، والمفارش، والحصير والأغطية، والحقائب الشبيهة بالأجولة "الخُرج".. إلخ. وأصبح السجاد ومنتجاته جزءا لا يتجزأ من حياة رعاة الماشية. وكان الإيقاع الدائم

المتكرر فى الترحال إلى جيشلاجى من يايلاجى والعودة مرة أخرى، سببا فى خصوصية حياة القسم الأكبر من السكان الآذريين، مما انعكس بدوره على فنونهم بما فيها صناعة السجاد.

وقد منح التوسع السريع فى رعى الأغنام، كمية كبيرة من الصوف اللازم لإنتاج الغزل، ومهد الطريق لتطوره.

وقد سبق الغزل التقليدى عملية تضفير وصف الألياف النباتية فى مختلف وسائل الاستخدام الحياتية مثل الحصير. ولا تزال آثار الأغطية النباتية المضفرة موجودة فى العديد من قرى أذربيجان. ففى عملية التضفير تحديدا (الجدل) استحضر الفرد فيها خبرات العمل المتراكمة والضرورية للغزل.

وفى سبيل تطور الجدل فى أذربيجان، توافرت قاعدة المواد الخام الثرية فى صورة مختلف أنواع نباتات القصب والسمار[١]، والكتان والقراص[٢] والقنب والعديد من النباتات الأخرى الصالحة لعملية التضفير.

ويمكننا ملاحظة الشواهد على توافر الغزل بدقة فى آثار العصر النحاسى. كما أن توافر النساجين فى تلك الفترة وخاصة فى المناطق الجنوبية لأذربيجان، يشهد على أن الغزل فى ذلك الوقت كان متطورا بصورة جيدة باعتباره حرفة بعينها.

---

[١] السمار - اسمه العلمي (جانكس ارابيكس) وهو أحد نباتات المستنقعات الملحية ويتميز بقوة تحمل عالية للملوحة بالتربة ويستخدم فى صناعة بعض أنواع الورق- المترجم.

[٢] القراص- نبات عشبي حولي له أوراق تحدث تهيجا للجلد عند ملامستها، حتى إن جنود يوليوس قيصر أدخلوا القراص الروماني إلى بريطانيا لاعتقادهم أنهم سيحتاجون إلى ضرب أنفسهم به ليحصلوا على الدفء- المترجم.

وتكتسب عملية الغزل تطورها اللاحق فى العصر البرونزى وعصر الحديد المبكر (الألف الثالثة- الأولى قبل الميلاد).

وبغض النظر عن استخدام المواد الخام النباتية فى الغزل فى العصر البرونزى المبكر (الألف الثالثة قبل الميلاد)، إلا إن الاتجاه الرئيسى فى تلك الفترة قد تمثل فى غزل الصوف، مما مهد بدرجة كبيرة نحو التطور السريع لرعى الأغنام.

وفى الآثار الأرخيولوجية للعصر البرونزى الأوسط، لوحظ فى أذربيجان البراهين الدالة على وجود أنوال الغزل البسيطة والبدائية. ويفترض الباحثون أنه فى ذلك العصر تحديدا (الألف الثانية قبل الميلاد) قد نشأ غزل السجاد الوبرى. وعلى الأرجح، فإن النساجين المحليين فى ذلك الوقت قد عرفوا تلوين النسيج، ذلك الأمر الذى تشهد عليه الآثار الموجودة فى مقابر تلك الفترة، مثل تماثيل الرجال الفخارية فى ملابس ملونة باللونين الأسود والأحمر. كما أن هناك قدرا كبيرا من المعلومات لكُتّاب العصر القديم والعصور الوسطى المبكرة (فى القرون ٣-٨)، حول الغزل، وذلك فى فترة وجود بعض الدول على أراضى أذربيجان مثل دولة أتروباتينا وألبانيا.

وهكذا، وعلى أراضى إحدى قرى العصر المبكر للقرون الوسطى، تم العثور على أجزاء لقطعة من السجاد الرقيق ذات اللون البنى الفاتح. وطبقا لآراء المتخصصين، فإنها تمثل بقايا بساط أو سجادة حائطية.

كما لعبت عملية التلوين دورا مهما فى إنتاج المنسوجات الصوفية. فقد ألم الحرفيون فى تلك الفترة بهذه العملية جيدا، ولم يتمتعوا فقط بالقدرة على غزل المواد الدقيقة والرقيقة، بل أيضا تلوينها، ووضع مختلف الرسومات عليها. وقد أثبتت الدراسات أن العصر القديم قد احتوى على التلوين النباتى. ففى أذربيجان تنمو عشرات الأنواع من النباتات والأشجار ذات الجذور والثمار والأوراق التى يمكن استخدامها للحصول على الألوان الطبيعية الثابتة.

وفى تحليل المواد الأرخيولوجية المتصلة بالغزل، ينبغى الإشارة إلى أنه فى العصر القديم انتشر على نحو واسع أنوال الغزل والصف المتميزة. ولا تزال هذه الأنوال تستخدم حتى يومنا هذا فى أذربيجان. وهى تطوى وتنقل على الحمير والجمال أثناء الترحال. وعند أوقات التوقف يتم نصبها وإعدادها للعمل لعدة أيام. وعند الأخذ فى الاعتبار بوجود بعض المنسوجات التى تم غزلها بوسائل مختلفة فى آثار العصر القديم وفترة القرون الوسطى المبكرة، يمكننا افتراض أن سكان أذربيجان كانوا يستخدمون عددا من أنواع أنوال الغزل.

ومن المعروف أن الغزل اليدوى يتم اعتباره بداية لإنتاج النسيج. كما أن الحصول على المغزل فى القدم قد منح الفرصة لإنتاج الخيوط الطويلة والدقيقة والمتساوية من حيث السمك. وتعد عملية الغزل اليدوى عملية طويلة تتطلب الكثير من الجهد، حيث إن طريقة غزل الخيط تحديدا يعتمد عليها كثيرا نوعية النسيج القادم. وعلى الأرجح فقد كانوا فى البداية يقومون بغزل

الخيوط الرفيعة بأياديهم، حيث يصنعون الخيوط المبرومة من الصوف النقى. وتم رصد مثل هذا الأسلوب القديم فى الغزل اليدوى باعتباره من رواسب الماضى القريب، وذلك من قبل الباحثين فى علم السلالات فى منطقة غنجه وقازاخ.

كانت بكرة الغزل من الأدوات المهمة التى استخدمت فى الغزل فى العصر القديم. كما كانت بكرة الغزل المصنوعة من الفخار أو من العظام، كثيرا ما يتم العثور عليها فى الحفريات الأرخيولوجية بدءا من العصر الحجرى الحديث.

وقد مثل الحصول على المغزل وبكرة الغزل تحولا حقيقيا فى العصر القديم، وذلك فى مجال إعداد الخيوط وغزلها بمختلف الأنواع والأحجام. فإن بكرة الغزل تساعد على الاحتفاظ بدورات ممتدة متساوية لدوران المغزل، وتوفر الشروط الضرورية للف الخيوط بسمك واحد على طولها.

ويشهد كل هذا الأمر ثانية على أن المصادر العميقة التى مهدت لظهور وتطور صناعة السجاد فى أذربيجان، تعود بجذورها إلى نمط معيشة وحياة السكان رعاة الماشية، الذين استوطن قسم منهم ليتحول تدريجيا إلى العمل بالزراعة، مواصلين الاحتفاظ بتقاليد غزل السجاد. كما أن النسق الحياتى الجديد بإيقاعه وفلسفته المختلفة، قد سمح بنهوض صناعة السجاد إلى مستوى الفن الرفيع. ولكن فى ظل هذا الأمر، فإن التقاليد الفنية والتقنية لغزل السجاد، والتى نشأت فى ظل مناخ رعى الماشية، قد شكلت القاعدة الرئيسية كما فى السابق.

وتشهد دراسة نهاية القرن التاسع العشر- أوائل القرن العشرين، على إن غزل السجاد قد ظل حرفة ريفية بصورة رئيسية، ومضى تطوره بدرجة كبيرة فى مناطق تربية قطعان الأغنام. ولاحظ دارسو الحرف اليدوية فى القوقاز فى نهاية القرن التاسع عشر، أن ٨٠% من السكان فى مراكز غنجه وجوبا يعملون فى إعداد الصوف. وبلا شك يعد هذا الأمر نتيجة لتوافر الصوف. كما إن مصادر منتصف القرن التاسع عشر تعلمنا أن كل ثراء أذربيجان يتشكل من قطعان المواشى والأغنام. ويوجد فى أذربيجان قسم من السكان يعمل فى رعى الماشية بصورة رئيسية، وهم من الذين يرعون الأغنام والماعز، وبعضهم يرعى قطعان المواشى الكبيرة مثل الأبقار والجاموس والبقر الهندى والجمال والجياد.

كان السكان فى جنوب وشمال أذربيجان يقومون بتربية أنواع الأغنام المحلية ذات الصوف الكثيف بصورة رئيسية. فمن بين ثلاثة عشر نوعا من الأغنام التى تُربى فى القوقاز، يوجد تسعة أنواع منها فى أذربيجان. وهى تتمثل بصورة رئيسية فى هذه الأنواع: بوزاخ، وبلباس، ومزيخ، وميرينوس، وجيريك، وكذلك أنواع شيروان، وقاراباغ، وأنواع ليزج. ويُجز صوف نوعى بلباس ومزيخ مرة واحدة فى العام (أواخر الربيع)، أما الأنواع الأخرى، فعادة ما يتم جز صوفها مرتان فى العام (فى الربيع والخريف). ويمثل صوف ياجنيات أهمية خاصة وقيمة عالية لصناعة السجاد. فإن صغير ذلك النوع من الأغنام يولد فى شهر مارس، ويجز صوفه فى شهرى يوليو وأغسطس. ويعد صوف ذلك النوع من أقيم أنواع الصوف وأثمنه عن غيره الذى يتم جزه من أغنام الربيع أو الخريف.

وهكذا، فإن مختلف أنواع الأغنام فــي أذربيجــان، وكــذلك الأنــواع المتوسطة منها التى يتم الحصول عليها من خلال التهجين، تمــنح صــوفا ذا نوعيات مختلفة من حيث اللون والظلال. وارتباطا بهذا الأمر، فإن منتجــات السجاد فى كل منطقة تتمتع بخصائها التقنية. وإجمالا، يتم استخدام الأصواف التى تجز فى الربيع من أجل إنتاج السجاد.

وقبل فترة طويلة من جز الصوف، يتم اختيار أفضل الأغنام وفــصلها عن القطيع (حيث يجرى الاحتفاظ بها وعلفها بصورة مستقلة). أمــا صــوف الأغنام المعلوفة بصورة سيئة، فهو شحيح اللمعان ويظل باهتا دائما.

ويتم غسل الصوف الذى يعد للغزل بصورة جيدة. وكثيرا مــا تــساق الأغنام إلى النهر لعدة مرات قبل جز صوفها، وذلك لغسل الصوف تحضيرا لجزه. وتتسم عملية الغسيل بجهد كبير. وعادة ما يقومون بها علــى شــاطئ النهر. وفى بعض المناطق تقوم مياه الأمطار بوظيفة الغسل.

وبعد أن يجف الصوف المغسول يجرى الضرب عليه بعدد من العصى الخشبية الرفيعة الخاصة- "تشوبوك"، وبعد ذلك يجرى تمشيط الصوف. ويعد تمشيط الصوف بالمشط إحدى العمليات التحضيرية المهمة. ويستخدم للتمشيط مشط خاص "يون داراج".



المرحلة التالية هى إعداد غزل الصوف. ويتطلب القيام بهـذا الأمـر خبرة عملية كبيرة لإنجازها بأكثر الوسائل بدائية (تلك الوسيلة التى لم تتغير عمليا عبر العديد من القرون)، مستخدمين بذلك عصا رفيعة متينـة (يبلـغ طولها من ٢٥-٣٠ سم)، ذات طرفين مدببين، يعلق على أحدهما بكرة الغزل لتجعل وتر الشد على نفس المستوى وتجعل الغزل بنفس السمك والـصف. ومنذ النصف الثانى للقرن التاسع عشر بدأ استخدام المغزل "دجـاخرا" فـى الحياة الدارجة، والذى سرعان ما مضى فى التطور والاكتمال.

أما العملية التقنية التالية فى صناعة السجاد فهى التلوين، وكما أشـير سابقا، فإن تلوين الأنسجة الصوفية فى أذربيجان كـان يجـرى منـذ أقـدم العصور. وفى هذا المجال تشكلت التقاليد الراسخة والحرفية العاليـة. فمنـذ القدم استُخدم فى أذربيجان الأنواع الثلاثة للألـوان الطبيعيـة، أى النباتيـة والحيوانية والمعدنية. وقد سعى الأساتذة الشعبيون فى التلوين "باياجتشى" إلى الحصول على النتائج المذهلة، حيث توصلوا إلى الألوان الثابتـة والمبهـرة بثرائها وبهائها وخلودها وظلالها المتنوعة والفريدة.

كانت الألوان ذات الأصل الحيوانى هى أقدم الألوان الراسخة والثابتة فى غزل السجاد. وكان الأكثر انتشارا منها هى الأورجـوانى(*)، والأحمـر القانى، والقرمزى(**).

(*) الأرجوانى، بالإنجليزية Purple، تسمية تدرجات اللـون الواقعـة بـين الأحمـر والأزرق، أو الأقرب إلى اللون البنفسجى الفاتح- المترجم.

(**) القرمزى هو اللون الأحمر المشرق، ويوصف به الألوان الحمراء المزرقـة بـين الأحمر والوردى، والتسمية فى الأصل تعود إلى لون الصبغة المنتجة مـن حـشرة حرفشية تدعى قرمز- المترجم.

يتسم الغطاء النباتى لأذربيجان بثرائه الشديد ونباتاتـــه المتنوعـــة ذات الصفات الصبغية والتلوينية. وفى سبيل الحصول على اللون الأحمر الأكثـــر شيوعا فى غزل السجاد فى أذربيجان، يتم استخدام نبات الفوة(*). والفوة هى شجيرة طويلة العمر تتسم جذورها بـــصفات صـــبغية. ويطلـــق الحرفيـــون المحليون الملونون على ذلك النبات اسم "بوياج". وبالإضافة إلـــى النباتـــات الصبغية المحلية، يتم استخدام النباتات المجلوبة من الخـــارج علـــى نطـــاق واسع. وقد كان الطلب كبيرا على نبات النيله الذى يعطى بصورة رئيسية كل تنويعات اللون الأزرق، وهو أحد الألوان الرئيسية التى تستخدم فى تلـــوين السجاد الأذربيجانى.

وقد أدى نمو إنتاج السجاد فيما وراء القوقاز فى القرن التاسع عـــشر، إلى تحول عملية التلوين إلى حرفة مستقلة. وكان الملونـــون (بيـــاج خـــان) ينتشرون فى العديد من المدن وفى قرى أذربيجان.

قطع السجاد ومنتجاته طريقا طويلا من الارتقاء فى تطوره، وتمثلـــت قاعدته فى الغزل العادى. ويمكن تتبع مصادر عملية الغزل ذاتها عبر إنتاج العديد من الأغطية التى تصنع من خلال التضفير البسيط، وذلك من المـــواد النباتية (القصب، السمار، القنب..إلخ). وكانت هذه الأغطية من مختلف أنواع الحصير المجدول: الحصير، تشيتين (الحـــصير غيـــر المنقـــوش)، بوريـــا (الحصير السميك) وغيرها. وقد مثلت هذه المنتجـــات النباتيـــة المجدولـــة،

(*) الفوة: نبات صبغى ذو أزهار صفراء ينمو بريا فى الأودية الجبلية، ويستخرج مـــن جذوره الصبغة الحمراء– المترجم.

وكذلك المنسوجات المبكرة الكتانية والصوفية، قاعدة تشكيل غزل السجاد، وإذا كان غزل السجاد قد اقتبس الأساس التقنى، فإن الحصير النباتى قد حدد الأهمية الوظيفية الرئيسية للسجاد.

فى البداية ظهرت المنسوجات ونقوش السجاد غير الوبرى المختلفة من حيث التقنية، ثم أتى فى المرحلة التالية تطور صناعة السجاد متمثلا فى السجاد الوبرى.

ومنذ أقدم العصور وحتى وقتنا هذا، فإن السجاد المعد يدويا، كان يتم غزله من خلال الأنوال البسيطة، وهى أنوال مربعة ذات جوانب موازية ومواجهة. وقد ظلت حتى يومنا هذا نفس تلك الصفات والخصائص والأشكال المختلفة لتلك الأنوال وأسس عملها دون تغير يذكر. وعند الغزل جرى فى البداية استخدام الأنوال الأفقية، والتى مضى تطورها عبر الزمن حتى أصبحت عمودية.

وكان السجاد غير الوبرى التقليدى يتم غزله بصورة رئيسية من خلال الأنوال الأفقية، أما الوبرى فكان يستخدم الأنوال الرأسية.

* * *

الحصير المجدول

يجرى إعداد الحصير المجدول من نباتات المستنقعات (السمار، القصب وغيرهما).

ويتم جدله فى الأنوال الأفقية، حيث تجرى لُحمة القصبة عبر قاعدة القصب، وذلك بتقنية "كيتشيرتيمى" (التضفير). ويتكون نقش الحصير من خطوط منحرفة واسعة تتقاطع بنعومة مع بعضها البعض، ويتم تلوين الحصير بصورة رئيسية بحيث يتلألأ باللون الذهبى اللامع.

تنويعات الحصير:

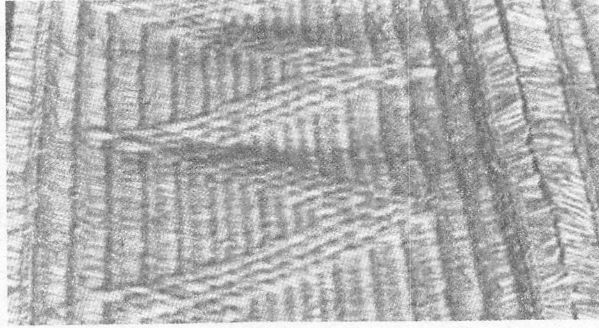
- من حيث المادة الخام- "قابا- حصير"، و"بوريا".
- من حيث النقش- المزهر، والمنقوش، "جيالانى" وغيره.

كان الحصير منذ أقدم العصور يمثل كسوة دائمة للأرضيات، وأيضا للحفاظ على الأقسام السفلية للحوائط من الرطوبة، كما استخدم بوصفه نوعا من الزينة والأناقة للبيوت. كما كان يتم غزل الحصير بأحجام صغيرة ذات نقوش، وذلك لتغطية أجزاء الحوائط الواقعة أعلى النوافذ والأرائك وغيرها من الأثاث. ففى البيوت كانوا يفرشون السجاد فوق الحصير، وذلك من أجل الحفاظ على السجاد لفترات طويلة.

وكانت مراكز إنتاج السجاد فى أذربيجان، هى المناطق الواقعة بطول شواطئ أنهار كورا وآراز وماسالا، ولينكاران، وأستارا، وجلال أباد.

بوريا

هو الاسم الذى يطلق على الحصير السميك الكثيف، والذى يتم غزله من الألياف اللبية للنباتات البرية، كما إن جدله يمكن أن يمضى بطريقة بسيطة أو معقدة، وبالنقوش أو بدونها.



وتتكون النقوش البسيطة لبوريا من خطوط رأسية معقدة لأشكال هندسية كبيرة.

أما بوريا فى منطقة لينكوران، والتى تسمى "جول حصير"، فيتم غزله بنوعين من النقوش. وفى القرون الوسطى كان ذلك النوع من بوريا يطلق عليه "تشافلى بوريا". وكان "تشافلى بوريا" يُغزل مثل الحصير، وهو يشبه شكل الشبكة، وكان القسم الأكبر منه يصنع من نبات السمار. وتمثلت خصائص "تشافلى بوريا" فى أن استخدامه فى القرون الوسطى كان شائعا لتجفيف حبوب القمح. وكانت الخطوط العريضة الرأسية لأنواع بوريا البسيطة تشكل الهيكل الرئيسى للتصميم والنقش والتتابع الإيقاعى للعنصر الواحد. وتتمتع أنواع بوريا المعقدة بنقوش يتم تشكيلها من خلال التفاعل الإيقاعى للرسومات الهندسية الكبيرة مع الأصغر منها، وتشكل رسومًا

هندسية متعرجة فى صورة مثلثات تجتمع فى وحدة واحدة. كما أن التتـابع المتساوى للعناصر، يكسب النقوش حيوية فائقة وهيئة النقش البـارز. وفـى بعض قرى المناطق الجنوبية لأذربيجان تم الاحتفاظ برسـومات الحـرفيين المهرة الكبار لبوريا فى القرون الماضية. وظل الشعب محتفظا بها، وذلـك مثل نقوش "حصيرى"، و"تيمورى"، وغيرها.

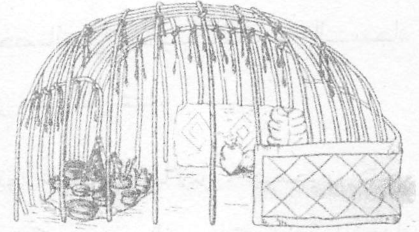
كانت المراكز الرئيسية لصناعة بوريا فى الماضى تتركز فى القـرى الواقعة على شواطئ أنهار: كورا وآراز، ومناطق لينكوران ومسالى. وفـى بعض قرى لينكوران يتم صناعة بوريا بكميات قليلة حتى وقتنا هذا.

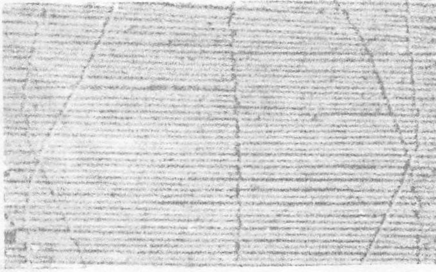
تشيتين

يتم إنتاج تشيتين المنقوش وغير المنقوش فى أذربيجان. وكانت النقوش توضع من خلال طريقتين.

الطريقة الأولى: على ساق نبات القصب والسمار، وذلك مـن خـلال التسخين حتى الحرق، حيث يتم وضع نقوش الأفاعى المتنوعة، وذلك بطريقة نزع القشرة من الأغصان الرفيعة لشجرة التوت (وأحيانا شجر الأجـاص أو الكرز)، ثم لفها حلزونيا على كل ساق، ووضعها فوق النار لفتـرة محـددة. وترص الصفوف العرضية للقصب فوق الأرض، ثم يجرى توحيدها بالخيوط القطنية والصوفية المزدوجة، بحيث تصبح أقسامها السفلية والعلوية قاعـدة للحصير. ونرى النقوش الموضوعة فوق أنـواع تـشيتين تنـساب بإيقـاع الخطوط العرضية التموجية ذات ظلال اللونين البنـى الغـامق والبرتقـالى الفاتح.

الطريقة الثانية: وهى التقليدية بالنسبة لأنواع تشيتين وتتمتع بتقنية أكثر تعقيدا، حيث تقوم النساجة بوضع علامات على كل قصبة بالإبرة أو بالمخرز لدوائر التشكيل. ويتم لف الساق بشدة بالخيوط الصوفية (وأحيانا الحريرية أو القطنية)، وعند اختيار ألوان تلك الخيوط يراعى التتابع المحدد لها.





وتستخدام الأنواع الكبيرة غير المنقوشة باعتبارها غطاءً للقسم الخارجى للخيام والأكواخ، أما المنقوشة منها فتستخدم فى الأماكن الداخلية التى تفصل قسم المعيشة عن القسم الاقتصادى (أماكن العمل والإعداد)، وذلك من خلال حوائط صغيرة. أما تشيتين ذات الأحجام الصغيرة وتنويعات بوريا فهى تستخدم باعتبارها مصفاة لتجفيف الأرز، كما توضع فوق أسقف البيوت لتجفيف الفواكه تحت أشعة الشمس المباشرة. وبهذه الطريقة يقومون بتجفيف ثمار الخوخ والبرقوق وفصوص التفاح وأنواع الخضروات فى فصل الشتاء.

وفى الماضى تمثلت المراكز الرئيسية لإنتاج تشيتين فى مناطق: قازاخ، وقاراباغ، وموجان، والمناطق الواقعة على شواطئ نهرى كورا وآراز.

* * *

السجاد غير الوبرى

ارتبط نشأة غزل السجاد بظهور السجاد غيـر الـوبرى ذى النقـوش والتقنيات المتنوعة، وأيضا بالمرحلة التالية لتطور السجاد الوبرى.

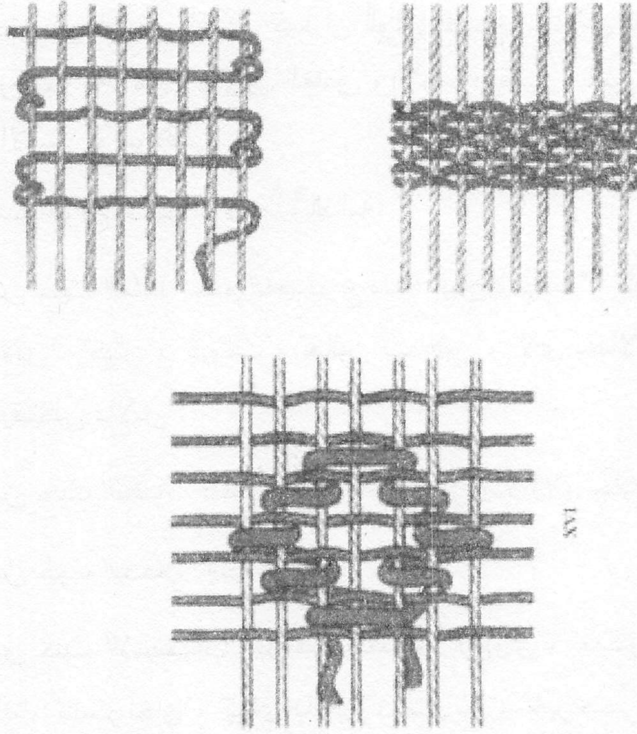
كان يتم إنتاج السجاد ومنتجاته المستخدمة فى مجالات المعيشة، مـن خلال تقنيات السجاد غير الوبرى بصورة رئيسية، ونادرا ما تستخدم تقنيات الوبرى. وكان النساجون يستخدمون كل خصائص أساليب صناعة الـسجاد غير الوبرى فى عملية الغزل، بغض النظر عن تنوعها.

وينقسم السجاد غير الوبرى إلى الأنواع التالية: بالاس، جيمجيم، كليم، برنى، شادا، زيلى، لادى، سوماخى. ولا تعكس هذه التسميات تقنية الإعداد أو الأهمية الوظيفية المحددة لأنواع السجاد المذكورة.

بالاس

سجاد غير وبرى يتم غزله من الخيوط الصوفية والقطنية والحريرية، وصوف الجمال، وكذلك من القنب والكتان.

ويتحدد بناء بالاس من خلال نوعين مختلفين مـن الخيـوط: خيـوط القاعدة واللحمة. أما تقنية الغزل البسيط "كيتشيرتيمى" للُحمة فتجـرى عبـر القاعدة مرة فأخرى حتى يغطى القاعدة تماما. وعلى هذا النحو، فإن بـالاس يتمتع بغطاء خارجى دقيق. وهناك أيضا تشى بـالاس المنقـوش، والـذى يستخدم فى صناعته ثلث الخيوط.



وربما يكون "كياندير بالاس" هو أبسط أنواع بالاس الذى ظهر مبكرا فى أذربيجان، وهو بالاس المصنوع من التيل. وبعد ذلك كان بالاس يُغزل من صوف الجمال والغنم. وفى قرى أودولا وباشالى فى شيروان كانوا يصنعون أنواع بالاس الصوفية.

وتعد الخطوط العرضية المتكررة هى الخطوط المزينة الرئيسية لأنواع بالاس ذات الألوان والأحجام المختلفة. ويعتمد تلوين بالاس بدرجة كبيرة على المنطقة التى يتم غزله فيها، حيث إن الألوان تعتمد على الثراء النباتى لهذه أو تلك من المناطق، التى يجرى فى كل منها استخدام الصبغات النباتية

المحلية، حتى فى أصغر القرى. كما أن ألوان قطع بالاس تتنوع بين الصارمة والمشرقة، من الأزرق الغامق والأحمر القانى والبنى الغامق، إلى الأبيض والأصفر والبرتقالى.

وتتمتع أنواع بالاس بالاسماء التالية:

– من حيث *المادة الخام المصنوع منه*: "بياريا تيفتى"، "كينديرالاى"، "كيندير بالاس"، "كيش"، "كيونت"، "جالين بالاس"، "لاى بالاس"، "بمبى بالاس"، "تيفتيكلى بالاس".

– من حيث *التقنية*: "تشى بالاس"، "داراجلى بالاس"، "جايج بالاس".

– من حيث *الحجم*: "إلين"، "إيلى".

– من حيث *الاستخدام*: "بيريك"، "تشادير أرتيوى"، "جيول بالاس"، "جورجينيك"، "داستراخان"، "إيباى بالاس"، "فرش"، "خيرجى"، "كيفيند"، "كيولفى بالاس"، "كيوندى بالاس"، "كيورسى بالاس"، "مينسيل بالاس"، "أورتيوك"، "بارتشا بالاس"، "إيجيشليج"، "إير بالاس"، "إيوكوزيو"، "إيوك بالاس".

– من حيث *النقش*: "آج بالاس"، "جارا بالاس"، "أبرى بالاس"، "ساى بالاس"، "تاختاميجى بالاس"، "زولاجسيز بالاس"، "زولاجلى بالاس"، وغيرها.

وهناك عدد من الأدوات يتم إنتاجها من بالاس المغزول، وذلك للاستخدام فى النواحى المعيشية لمختلف الأغراض.

وفي جينشا يطلقون على أغطية الفراش اسم بالاس. وفـي اللهجـات الخاصة بمختلف مناطق أذربيجان يطلقون على بـالاس اسـماء: "خينـي"، "كيسا"، "كليم". وفي موجان يطلقون على قطع بالاس الصغيرة من القطن اسم "شادا". أما الأنواع الأخرى للسجاد غير الوبرى الذى يستخدم باعتباره أغطية غير مكتملة، فعادة ما يسمى بالاس، وجيدجيم ("كيتشيرتيم بـالاس"، "سـايا بالاس")، وكليم ("جيوليو بالاس"، "تاخيشلى بالاس"، "شاماخى بالاس"، "زير بالاس"، "زيفير بالاس")، وجديرجى ("داراجلى بالاس")، وسوماخ ("جيوليو بالاس"، "سوماخ بالاس")، وزيلى ("جيوليو بالاس"، "يوخـسـول بـالاس"). وفي ياردنلى يطلقون اسم بالاس على السجاد غير الوبرى المغـزول فـي المغازل الأفقية.

وفي مجالات المعيشة يستخدم بالاس علـى نطـاق واسـع لتغطيـة الأرضيات والخيام، وباعتباره غطاءً وثيابا وفي الأغراض الأخرى. ومنـذ القرون الوسطى احتل بالاس مكانة خاصة في الطقوس الدينية ومراسم الدفن، ففي مراسم الدفن يجرى تكفين أجساد الحكام وعـائلاتهم ورجـال الـصفوة المدنية بقطع من بالاس. ويستخدم بالاس في الطقوس الدينية باعتباره نوعـا من الملابس. وقد تشكل في أذربيجان طقس يدعى "ارتداء بالاس".

وفي فترة القرون الوسطى كان بالاس العنصر الرئيسي من عناصـر تجهيزات البيت وخيام الرحل وعربات القوافل، وكذلك الجوامع والقـصور. كما إن نسيج بالاس كان يستخدم على نحو واسع في إعداد الملابس والأدوات المنزلية. وكان يمكننا مشاهدة بالاس في كل بيت، بغض النظر عن الوضـع

الاجتماعى لصاحب البيت أو مكانته. وقد اشتهرت أبشيرون بإنتاج أنواع تشى بالاس الرائعة ذات النسيج الرفيع. وكانت تستخدم فى صورة الستائر والمفارش والأغطية، كما كانت تزين الحوائط. ولم تكن توضع على الأرض لعدم متانتها. وكان تشى بالاس مكونا مهما من بانة العروس.

وقد تركزت المراكز الشهيرة فى إنتاج أنواع بالاس فى: أبشيرون (خوداسان، جوبا، كالا، سورخان، فينديجان، قيزى، وغيرها)؛ وجوبا (هيل، تشيتشى، خودات، ليدجادى، ألبان، جوناجيند، بيرابيديل)؛ وشيروان (شاماخى مارازا، نابور، باشالى، أودولو، وغيرها)؛ وقازاخ- غنجه (بورشالى، صلاحلى، قارايازى، شيخلى، وغيرها)؛ وقاراباغ (باردا، أججابيدى، جبرائيل، قوباتلى)؛ ومناطق لاتشين، وليانكيارا، وياردىمل، والقرى الواقعة حول الشواطئ الشرقية والشمالية لبحيرة جيتش، وجنوب أذربيجان.

وقد تم العثور فى مقابر مينجياتش فى القرنين الأول- الثانى، على أقدم نماذج بالاس التى جرى غزلها فى كل مناطق أذربيجان (جوبا، شيروان، موجان، باكو، قاراباغ، غنجه، قازاخ، جيتشا، بورتشالى وجنوب أذربيجان) وتشير المصادر العربية إلى أنواع بالاس الشهيرة، والتى تم غزلها فى موجان بالقرن العاشر.

جيدجى

هو السجاد غير الوبرى الذى يُغزل من الصوف والقطن، كما يتم غزله بصورة خاصة من خام الحرير.

ويتميز جيدجى فى أن سطحه لا يتشكل من الخيوط الدقيقة، بل من الخيوط الملونة لقاعدته، والتى تكسبه خطوطا رأسية متعددة الألوان بمساحات عرضية مختلفة.

وتتشكل قاعدة هذا النوع من السجاد بألوان مختلفة (الأبيض، والأحمر، والأصفر، والبنى)، وتتخللها خيوط اللُحمة ذات اللون الواحد. وتُضم خيوط اللُحمة على نحو لصيق حتى تغطى اللُحمة ما بين القاعدة، وبهذه الطريقة تصبح القاعدة هى القسم السطحى للسجادة. وكثيرا ما تكون خيوط القاعدة هى الأكثر سمكا مقارنة بخيوط اللُحمة، وكثيرا ما يصبح القسم السطحى لسجاد جيدجى بارزا.

ويتم غزل جيدجى بصورة رئيسية فى المغزل الأفقى. ولا يتجاوز عرض جيدجى ٢٥-٣٠ سم، ويصل طوله إلى أكثر من خمسة عشر مترا. واعتمادا على حجم المنتج (أغطية الأرضيات والحوائط، الستائر، الثياب، وغيرها) يتم تقطيعه إلى أجزاء منفصلة، ثم حياكتها معا.

من حيث الزينة والديكور يوجد نوعان من جيدجى: الملساء الخالية من النقوش، وذوات الأشكال الهندسية ذات الخطوط، والتى تتنوع بتأثيراتها اللونية. وتنشأ النقوش فى جيدجى من خلال الخيط الثالث بتقنية "كيتشيرتيمى".

تتميز خطوط جيدجى بألوانها المتناغمة، التى يتشكل نطاقها من الخطوط الحمراء والصفراء والزرقاء والبيضاء، والتى تقع بدورها فى أطر

مليئة بالخطوط الدائرية مثل الخطوط الخضراء، والزرقاء، والصفراء المحاطة بالخطوط الحمراء، أما الخطوط الحمراء فهي محاطة بالدوائر الصفراء. وفي مختلف مناطق أذربيجان التي تقوم بغزل السجاد، ينتقي الحرفيون بطرق مختلفة ألوان خطوط جيدجي وتنويعاتها، ففي ناختشوان يتميز جيدجي بالنقوش العريضة، وفي قاراباغ وشيروان تتحول الخطوط إلى تشكيلات محلية الطابع.

ومن حيث التقنية والخصائص الفنية، فإن جيدجي ينقسم إلى نوعين: "ألا كينيك" و"إب جيدجي". وتسمى *طبق للمادة الخام المصنوعة* منها- "أميا"؛ *وطبقا للتقنية*- "لادى جيدجي"، و"شادا جيدجي"، و"إير جديدى"؛ *وطبقا للاستخدام في المعيشة*- "جيدجي بارتشا"، و"داراى جيدجي"، و"خاياتي جيدجي"، و"قارا جيدجي"، و"قيلبلي جيدجي"، و"بالتارليج جيدجي".. إلخ، *وطبقا للخصائص الفنية*- "تشيكشكلي جيدجي"، و"تشوبان جيدجي"، و"سايبالاس" وغيرها.

ويسمى جيدجي المغزول في المغزل الأفقي "إير جيدجي"، أما المغزول في المغزل الرأسي فتسمى "قارا جيدجي".

وفي مجالات المعيشة يستخدم جيدجي القطنية والصوفية على نطاق واسع، حيث تزين به الأرضيات وحوائط المنازل.

وتتمثل السمة المميزة لجيدجي في انتشاره الواسع بشتى مجالات الاستخدام اليومي في المعيشة، وكذلك في بعض الطقوس. كما إن جيدجي

مثله مثل السجاد، يُبسط على الأرض ويعلق فوق الحوائط، ويــزين بيــوت الأغنياء والفقراء على حد سواء. كما إنه يقــوم بوظــائف أخــرى، حيــث يصنعون منه الستائر وحشيات الجوانب السطحية وحقائب الخزين، وأغطية الأرائك والمقاعد والأرفف التى تستخدم لمــستلزمات الحمــام، والحقائــب المستخدمة لحفظ مستلزمات طقوس الصلاة، والملابس الخارجيــة للرجــال والنساء.

وفى أذربيجان تقع المراكز الرئيسية لإنتاج جيدجى فــى: قارابــاغ، قازاخ، ناختشوان، شيكى، شيروان (زارداب)، جيتــشا (أراضــى أرمينيــا الحالية)، كما يتم غزله أيضا فى جنوب أذربيجان. وفى شــيروان يجــرى إنتاجه بصورة رئيسية من الحرير، وفى قاراباغ من الصوف، وفى جيتــشا من القطن.

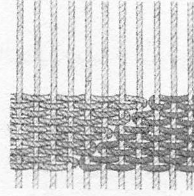
وترتبط تسمية جيدجى باسم عدد من القرى فى مناطق باردى ولاتشين فى قاراباغ، والتى يتم فيها إنتاج الأنواع البديعة من هذا السجاد غير الوبرى على وجه الخصوص.

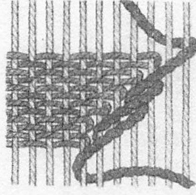
كليم

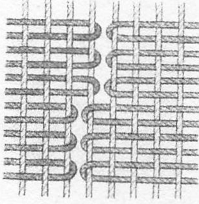
هو السجاد غير الوبرى الذى يُغزل من الصوف والقطن أو الكتان.

ويتكون كليم من مجموعتين مختلفتين من الخيوط- القاعدة واللحمــة. وبفضل تقنية "كيتشيرتمى" (الجدل البسيط) تنساب خيوط اللّحمة بين خيــوط القاعدة. وبهذه الطريقة يتمتع كليم بتركيبة اللّحمة السطحية. كما تُغزل نقوش

كليم بخيوط اللُحمة من مختلف الألوان، وعندما تتغير حـدود أحـد النقـوش تتغير معها اللُحمة، وعندك تلك الحدود تتشكل المسافات- "ديرناج"، بالإضافة إلى ذلك فإن كليم يغزل بدون المسافات بين الخيوط (الخُلوص).







ومن حيث أنواع النقوش، توجد أنواع كليم ذات اللون الواحد، والتـى يتم إعدادها من الصوف البكر غير الملون ذى اللـون البنـى أو الرمـادى، ومنها كليم المخطط، والمنقوش على شكل مثلثات "ألماسية".

وتتمتع أنواع كليم باسماء مختلفة:

ـ من حيث المادة الخام- "كيندير كليم"، "كاناف كليم".

ـ من حيث التقنية- "ديرناجسيز كليم"، "قيزميلى كليم".

ـ من حيث الاستخدام- "بودجاك كليم"، "دال كليم"، "تشادير أورتويو"، "جياردياكليك جيرميزى كليم"، "قارا كليم"، "جابليج"، "نامـازليج"، "بيـردى"، "سيرينكيش"، "تاختى كليم"، "شادا كليم".

ـ من حيث *الخصائص الفنية*- "بالتشاخلى كليم"، "جيليو كليم"، "جيوليو كليم"، "جيوليو بالاس"، "جيول فينجلى كليم"، "كيسمى كليم"، "خاشيلى كلـيم"،

"خيرداجولو كليم"، "خيرداناخشلى كليم"، "خونشالى كليم"، "زير بالاس"، "تاخشلى بالاس"، "سوماخ كليم"، "تيرمى كليم"، "زولاجلى كليم"، "تشاخماخلى كليم"، "سايا كليم"، "سيرجالى كليم".

ـ من حيث *محل الغزل*- "سينى كليم"، "شاماخى بالاسى"، "شاميت" وغيرها.

وقد برز نوع كليم المسمى "جاديرجا" بتقنية إعداده الفريدة. فهذا النوع يتم غزله طبقا لمبدأ الجدل المتوازن بنقوش خاصة فى صورة منحنيات ملونة عريضة ذات خطوط رأسية، تتشكل من خلال القاعدة الملونة ولون اللُحمة المطابق لها. وتتسم الخصائص التقنية لنوع كليم جاديرجا بدقتها الشديدة التى تقترب من النسيج. وتكاد لا ترى عمليا المسافات بين الخيوط (الخلوص) فى مثل هذا الكليم.

كان كليم منذ القدم؛ مثله مثل السجاد غير الوبرى الآخر من نوع بالاس؛ يمثل إحدى سمات حياة الشعب الآذرى، المعبرة عن مهارته الفنية. ويستخدم كليم باعتباره غطاءً للأرض والحوائط والخيام، وسرجا للجمال والبغال، ويتم استخدامه بدلا من الأبواب الفاصلة فى البيوت، والستائر والمفارش وغيرها. ومن الخصائص المميزة لكليم إمكانية استخدامه على الوجهين (وأحيانا يتم غزله من وجه واحد). وهناك بعض أدوات الاستخدام اليومى يجرى غزلها بتقنية كليم.

وفى المناطق الغربية من أذربيجان (غنجه، قازاخ، جيتشا وغيرها)، فإن كلمة "كليم" تعنى "السجاد غير الوبرى". ويفترض أن أصل كلمة كليم

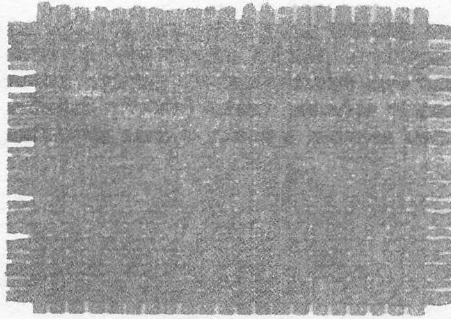
تعود بصورة تحريفية إلى كلمة "كـريم" الـشائعة بـين الـسكان النـاطقين بالتيوركية. كما نصادف كلمة كليم ممزوجة بكلمة بالاس، وتسمى "كـارفود"، و"كاربود"، وفى مركز شيروان الإنتاجى يميزون كليم المـسمى "قيازميـالى كليم"، بدوائر النقوش التى يتم القيام بها من خلال التقنية المعقدة للبرم. وقـد أثرت هذه التقنية المعقدة فى التضفير البناء الزخرفى لكليم.

وتقع المراكز الرئيسية لغزله فى: باكو، قازاخ، قاراباغ، شيروان وتبريز.

لادى

هو السجاد غير الوبرى الذى يغزل من الصوف والقطـن والخيـوط الحريرية.

ويتمتع بناء لادى بثلاثة نظـم مختلفـة: خيـوط القاعـدة، واللُحمـة، والإضافية منها "خيط النقش". ويغزل سجاد لادى بتقنية التضفير "كيتشيرتمى" (التضفير البسيط)، والذى يمر فى إطاره خيط النقش عرضيا بـين الخيـوط الأمامية للقاعدة، مما يؤدى إلى تغطية سـطح الـسجاد بالقطـب (الغُـرز) العرضية. ويسمى مثل هذا النوع من الغزل بتقنية لادى.



ويتمتع لادى؛ مثله مثل السجاد غير الوبرى الآخر؛ فـــى أذربيجـــان باسماء مختلفة: فى قازاخ وقاراباغ- "زيلـــى"، وفـــى جيتــشا- "ديرمـــى"، ولينكوران- "كيتشيرتمى- بالاس".

وفى قازاخ وبورتشالى (قرية قارايازى)، وجيتشى يسمون لادى أيضا "ديرمى كليم". ويغزل لادى بأحجام صغيرة تصلح حوامل واقيـــة لـــصغار الأطفال، ومهاد تعلق بخطاطيف، وعادة ما تشبك بدبوس للوقاية من الحسد.

وتتمتع "لادى جيدجى بتشكيل ونقوش رأسية. كما أن الغرز فى السجاد تسير فى اتجاه أفقى فقط، ولهذا فهى تسمى "لادى جيدجى".

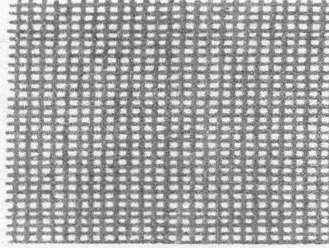
وفى مجالات المعيشة يستخدم لادى باعتبـــاره أغطيـــة للمفروشـــات وللحوائط.

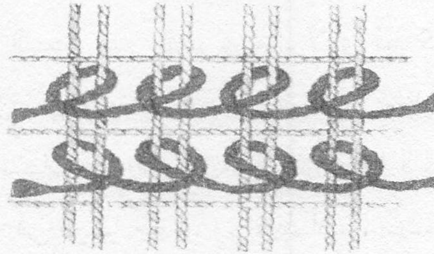
وتغزل أنواع السجاد غير الوبرى من لادى فى كـــل مـــن: قـــازاخ، قاراباغ، تويزى، ياردیملى، لينكوران، جيتشى، بورتشالى وجنوب أذربيجان. وخلافا للعديد من السجاد غير الوبرى، فإن لادى ذا النقوش والتقنية المماثلة فى الغزل يتم إنتاجه فى تركيا أيضا. ويرتبط أصل مصطلح لادى باسم قبائل لادى، والتى عاشت منذ القدم فى مناطق قازاخ وقاراباغ.

شادا

هو السجاد غير الوبرى الذى يغزل من الصوف والقطن أو الحريـــر. وتتشكل بنية هذا السجاد من خيطين رئيسيين: القاعدة واللُحمة اللتان تشكلان تضفيرا متوازنا. وإجمالا، يوجد ثلاثة أنواع من شادا: شادا ذو اللون الواحد،

داماما شادا ذو المربعات، وذى شادا وديفلى شادا اللذان يتمتعان بنقوش ذات موضوع محدد. وفى هذين النوعين من شادا تتكون الخلفية من تضفيرات متوازية، وتشارك خيوط النقش المتشكلة فقط فى خلق الزخرف. فيجرى برم خيط النقش المتشكل حول زوجين من خيوط القاعدة، ثم يمضى مرة أخرى حول الزوجين الأخيرين (٢/٤)، مشكلين بذلك قطبة منحرفة. وتحمل هذه التقنية اسم "جايج".





وفى العادة ينقسم السجاد إلى قطعتين من النسيج تحاكان معا. كما يوجد شادا المكون من قطعة واحدة.

وينقسم شادا إلى الأنواع التالية:

ـ من حيث *تقنية الإعداد*- شال، وشادا جيدجيم.

ـ من حيث *الاستخدام*- تشيلا شاداسى، بي تشاديرى، جودو بارتشايى، شادا كلين.

ـ من حيث *النقش*- ديفيلى شادا، داما داما شـــادا، كيـسميلى شـــادا، قاراقوين شاداسى، شامبادجى، جوشلو زيلى، زيلى شادا وغيرها.

ويستخدم شادا باعتباره أغطية وزينة (تشيلا شاداسى). ويستخدم شادا السميك باعتباره نوعا من الحصير أو غطاءً حائطيـــا، أمـــا شـــادا الرقيـــق فيستخدم لإعداد الملابس الرجالية والنسائية الخارجية، أو يـــستخدم مفرشـــا. وشادا الذى يتمتع باللون الأحمر يستخدم على نطاق واسع أثناء الاحتفـــالات والأعراس. أما شادا ذو المربعات السوداء- البيضاء، فقد كان سمة تقليديـــة للقادة الصوفيين الدينيين.

وفى باكو يطلق على شادا اسم جايج بالاس، وفى قاراباغ- زيلى، وفى ناختشوان- جيدجى، وفى جنوب أذربيجان بوجاج قيراجى، وآجار قيراجى. وفى موجان يطلق على بالاس القطنى أيضا اسم شادا.

وتقع المراكز الرئيسية لإنتاج شادا فى كل مـــن: قاراباـــاغ (أوبـــالى، جبرائيل، أجدام، بارده)، قازاخ، ناختشوان، جنوب أذربيجـــان (أردوبيـــل، مشكين، موجان) وجويتشا.

ومن المفترض أن كلمة "شادا" تعود إلى قبيلة الرحل شـــادالى، التـــى عاشت فى أذربيجان. ولا تزال حتى يومنا هذا فى أذربيجان توجد تلك القرى التى يرتبط اسمها باسم "شادا": شادا فى منطقة شاه بوز، وشاديلى فى منطقة جيرنابوى.

فيرنى

هو السجاد غير الوبرى الذى يغزل من الصوف، وأحيانا من الحرير أو القطن.

ويتكون فيرنى من ثلاثة خيوط رئيسية: القاعدة، واللُحمة، والخيوط المكونة للنقوش. ويبرم خيط النقوش حول خيوط القاعدة (٢/٤) بتقنية جايج. وتسير على سطح واحد الغرز المنحرفة المتشكلة، لتغطى كل سطح السجادة بكثافة. وفى المحصلة النهائية يشكل خيط النقش السطح الخارجى للسجادة.

وعادة ما تنقسم السجادة إلى قطعتين من النسيج يحاكان معا. ويتكون نقش فيرنى بصورة رئيسية من تصويرات نمطية للتنانين على شكل حرف S أو Z، وتمضى فى تتابع من حيث اللون فى نظام يماثل رقعة الشطرنج. وقد كان التنين رمزا لوجود القوى الحارسة. وكان فيرنى فى جنوب أذربيجان يُزين برسومات الطيور والأشجار بصورة رئيسية.

ويستخدم سجاد فيرنى باعتباره ستائر وأغطية ولتزيين الأسقف. وفى ليمبران "قاراباغ" يسمى خاميان، وفى لينكوران يسمى قايج كليم.

وتقع المراكز الرئيسية لإنتاج فيرنى فى: قاراباغ (بردا، شوشا، أججابيدى، جبرائيل، ليمبران)، وقازاخ، وناختشوان وجنوب أذربيجان.

زيلى

هو سجاد غير وبرى يغزل من الخيوط الصوفية والقطنية والحريرية. ويتمتع زيلى بتركيبات مختلفة. ويستخدم فى غزله الأسس التقنية المميزة لسجاد شادا وفيرنى.

ويغزل زيلي عبر وسيلتين: *أولا*، مثله مثل شادا، حيث يغزل السطح بالتضفير المتوازن، أما الخيط المكون للنقش المزين له فيصنع بتقنية "جايج"، *وثانيا*، يغزل فيرني بتقنية "جايج" من اليسار إلى اليمين في تتابع (٢/٤)، وفي المحصلة النهائية تغطي الغرز المنحرفة المتكونة سطح زيلي تماما.

ومن حيث التقنية فإن زيلي يعرف باسم: "قاريميش فيرش"؛ *ومن حيث الاستخدام*: "تامازليج" (سجاد الصلاة)؛ *ومن حيث النقش*: "دامارلي"، و"زيلي جوشلو"، و"زيلي شادا"، و"جاجي ناجي زيليسي"؛ *ومن حيث النوعية*: "يوخ سول بالاسي" (أي بالاس الفقراء) وغيرها.

وتتمثل النقوش في رسومات نمطية للطيور والوحوش المفترسة، والتصويرات المجردة، والرسومات الهندسية والنباتية. وبالإضافة إلى النقوش الرئيسية، فإن زيلي يعد تصوير للطيور. وفي جيتشا فإن نقش "زيلي شادا" يشكل تصويرا للطيور ككل. وفي أبشيرون (خيزى) تسمى زيلي "زيلي جوشلو" و"جيوليو بالاس"، وفي جوبا كان السجاد الوبري يسمى "زيلي" ويزين برسومات الطيور.

ويستخدم زيلي باعتباره نوعا من أبسطة الطقوس الدينية للصلاة، وستائر وأغطية للحوائط والأرضيات. وفي جنوب أذربيجان يغزل زيلي للجوامع. وباعتبارها قاعدة فمثل هذا النوع من السجاد غير الوبري يوجد منه الأبيض أو ذو اللونين الأحمر والأبيض، وتتخلل نقوشه الخطوط الكوفية المميزة لأبسطة الصلاة.

يعود أصل السجاد إلى عصور موغلة في القديم. وتوجد معلومات حول سجاد زيلي غير الوبري في مخطوطات القرن العاشر "حدود العالم"

لأحد المؤلفين غير المعروفين. وفى المخطوطة يُذكر زيلى الذى كان يُغـزل فى كل مكان وفى المدن مثل: تبريز، أردوبيل، خلخال، قـاراداج، قـازاخ، بردا، باكو، ناختشوان، خوى، بينزان.

وقد عُرف زيلى بالاسماء التالية: فى باكو- "جـايج بـالاس"؛ وفـى قاراباغ- "جايج"، "لادى"، "شادا"؛ وفى قازاخ- "جايج"، "لادى"؛ وفى توفوز- "ديرمى"؛ وفى جنوب أذربيجان- "لادى"، و"فيرنى"، و"زيلى" وغيرها. وفى جيتشى يسمى زيلى طبقا لحجمها "بويوك خالى"، "جيابيا" و"خالى". ويستخدم مصطلح "زيلى" للتعبير عن أى نوع من الأغطية.

والمراكز الرئيسية لإنتاج زيلى تقع فـى: قارابـاغ، قـازاخ، بـاكو، ناختشوان، جيتشا وجنوب أذربيجان.

سوماخ

هو السجاد غير الوبرى الذى يغزل من الصوف وأحيانا من الخيـوط الحريرية. وتتكون بنية سوماخ من ثلاثة أنواع مختلفة: خيوط القاعدة، اللُحمة والخيط الثالث المكون للنقش. وينشأ نقش سوماخ بـصورة متتابعـة (٢/٤) بتقنية جايج. وتتمثل الصفة المميزة لسوماخ فى تشكيلتها المتفردة. فيتم غزل الغرز المنحنية لصفين مختلطين على السجادة فى اتجاهات مختلفة، لتخلـق نقشا يشبه "شجرة عيد الميلاد" أو "سنبلة القمح" مغطية بصورة تامة سـطح سوماخ.

ويتمتع سوماخ بأشكال مختلفة. وتُعرف الأنواع الكبيرة من هذا السجاد باسم "جيليو بالاس"، أما الصغيرة- "سوماختشا"، وتستخدم الأخيرة باعتبارها سجادة للصلاة. ويتراوح حجم سوماخ بين مترين مربعين ويصل حتى ٢٠- ٢٥ مترا.

من حيث *التقنية* يسمى سوماخ "جارميش فيرش"، ومن حيث *المقاس*– "سوماختشا"، "سوماخ بالاس"، و"جليو بالاس" وغيرها. وتتكـون الأرضـية المركزية لسوماخ من اللون الأحمر الداكن بصورة رئيسية، ولذلك فإن بعض أنواع كليم ذات اللون المماثل تسمى "سوماخ– كليم".

وفى المعيشة يستخدم سوماخ غطاءً للأرضيات أو يعلق على الحوائط، والأحجام الصغيرة منه تستخدم سجادة للصلاة.

والمركز الرئيسى الأول لإنتاج سـوماخ كـان يقـع فـى شـيروان (شاماخى)، وكذلك كان يغزل فى جنوب أذربيجان (أخار ميرند، وأورميـا)، وقاراباغ (جبرائيل ولاتشين) وناختشوان. وبعد ذلك انتقل مركز إنتاجه إلـى جوبا وغيرها من مناطق أذربيجان.

ويربط الباحثون بين كلمة "سوماخ" مع اسم مدينة شاماخى، وفى بعض المصادر مع كلمة "كيماك"، وذلك ارتباطا باسم القبائل رعاة الماشية. ويرجع المؤرخ العربى الأسطرخى فى القرون الوسطى اسم الكيماك إلـى القبائـل الناطقة باللغة التيوركية. وفى الدراسات الأجنبية يعود اسم سوماخ إلى طريقة تقنية جايج، أى إنهم يستخدمون مصطلح "تقنية سوماخ". غير أن الحـرفيين المحليين فى غزل السجاد، لا يزالون يستخدمون كلمة "جايج" حتى يومنا هذا للتعبير فقط عن تقنية الغزل.

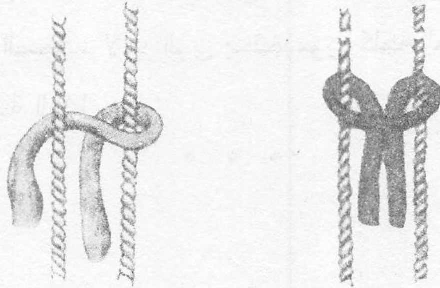
* * *

السجاد الوبرى

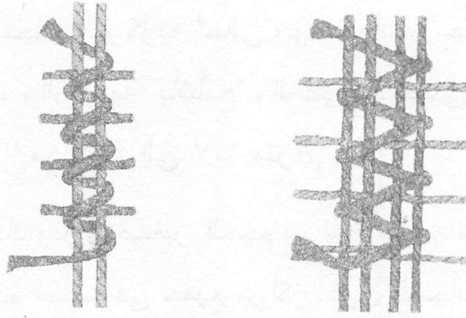
كان الغزل الرفيع للسجاد الوبرى الأذربيجانى ككل، مرهونا بمثل هذه العوامل التقنية: وسيلة الحياكة– العقدة الوبرية لتيوركباف، وكثافة العقد المتساوية من حيث ارتفاع وعرض السجادة، ووضع لُحمتين بعد كل صف من العقد.

وتغزل عقد تيوركباف حول الخلف والأمام، أى بخيطين للقاعدة. وفى هذه الطريقة يمكن استخلاص نوعين من العقد: المتماثلة ("أرادانسلمى")، والتى تتسم بوضع النهايتين للخيوط الوبرية بين خيطين للقاعدة وربطها مع التالى فى عقدة واحدة، وغير المتماثلة ("ياندانسلمى")، التى تضم عند لضمها إحدى نهايتى الخيوط الوبرية بين خيوط القاعدة مع ربطها بالخيط التالى فى عقدة واحدة. وقد حازت وسيلة "ياندانسلمى" على انتشار واسع فى إيران.

وفى علم المصطلحات المعاصر جرى تثبيت اسم "تيوركباف" على العُقد المتماثلة، واسم "فارسباف" على غير المتماثلة، وذلك على الرغم من أنهما يمثلان أنواعا لعقدة "تيوركباف". كما حدث التباس كبير بسبب تبديل مصطلحاتهم "جيوردس" و"سينى"، وهى تسميات للمراكز الإنتاجية التى لا تتمتع بأى صلة مع نشأة تلك التقنية فى غزل العقد.



وتتقسم الحواف الجانبية لنوع "شيرازى" فى مختلف مناطق غزل السجاد بصورة متنوعة.



فى مجموعة السجاد الوبرى يمكن استخلاص الأنواع المختلفة من السجاد الذى يستخدم أغطية وكسوة للحوائط مثل: "خالى"، "خالتشا"، "جابا"، "داست خالى- جابا"، "بوشتو"، "نامازليج"، ومختلف أنواع السجاد ذو الوظيفة النفعية، والتى يمكن الإشارة من بينها إلى "باردا"، الذى يستخدم باعتباره ستائر، و"تاخت أوستو" الذى يستخدم أغطية للأرائك.

خالى- هى سجادة كبيرة يصل طولها إلى أكثر من ثلاثة أمتار وبعرض مترين.

خالتشا- سجاد وبرى ذو أحجام متوسطة، وعادة ما يصل طول مثل هذا السجاد إلى ٢- ٢,٥ مترا وعرضه إلى ١,٥ مترا.

جابا- سجاد وبرى ضيق العرض من أحجام كبيرة، يصل طوله عادة إلى ٢,٥- ٣,٥ وعرضه من ١,٥- ٢,٥ مترا.

داست- خالى جابا. هو مجموعة مميزة من السجاد المخصص لتغطية الأرضيات ذات المساحات الكبيرة. وتتكون المجموعة من ثلاث أو أربع أو خمس سجاجيد: السجادة المركزية "خالى"، وسجادتان جانبيتان للممرات "كينارى" أو "يان"، والرئيسية "باشليج" والسفلية "أياجالتى". ويصل طول "داست خالى- جابا" من ٤،٥ إلى ٦،٧ مترا.

بوشتو- سجاد وبرى صغير الحجم يتراوح مقاسه من ٣٢x٦٠ سم إلى ٦٤x١٠٣ سم، ويتم إنتاجه فى جميع مراكز غزل السجاد فى أذربيجان. ويعلق هذا النوع فوق الحوائط (عند مستوى ظهر الشخص الجالس)، وذلك للحماية من البرد والرطوبة.

نامازليج- هو سجاد صغير المقاس يتروح حجمه من ١٣٠x٨٠ سم إلى ٥٠x١٠٠ سم. ويستخدم للصلاة وأداء الطقوس الدينية. وقد تم وضع تشكيلات ذلك السجاد لأول مرة فى القرن السادس عشر فى تبريز، ثم انتشر فى كل أرجاء العالم الإسلامى. وعادة ما يخصص نامازليج للصلاة لفرد واحد، ولكن كان هناك أيضا نامازليج الذى يعد لصلاة فردين أو أكثر من الناس فى نفس الوقت. وكان يسمى "ساف"، و"ساجاد".

* * *

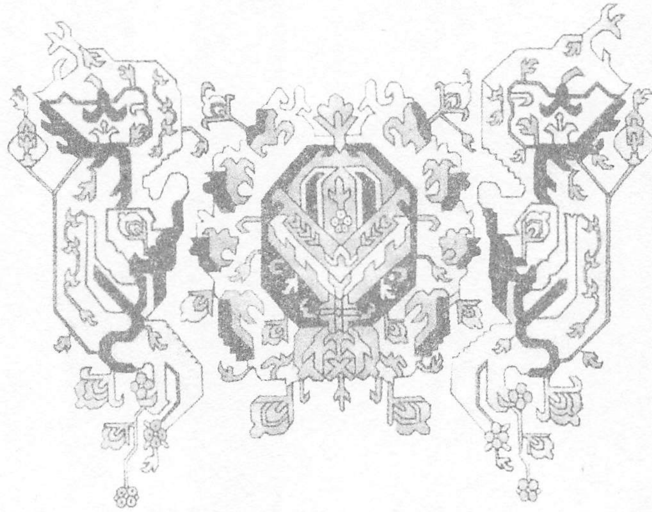
منتجـات السجـاد

إن منتجات السجاد غير الوبرية والوبرية التقليدية، تستخدم على نطاق واسع فى النواحى المعيشية فى كل أراضى أذربيجان، وتتمثل بعـض هـذه المنتجات فى النماذج التالية:- مفرشى (أكياس لتخزين أغطيـة الفـراش)، الخُرج، خيبيا (جوالان صغيران مربوطان معا)، قاشليجى (حقيبة للمفروشات من مختلف الأحجام)، تشولى (السجاد ذو الخيوط المتدلية من طرفيه الـذى يوضع فوق ظهر الجياد)، ياخيار أوزيو (السجاد الذى يوضع فوق المقاعد)، خارالى (المستخدم لحفظ الحبوب والملح)، أوركيانى (قطع السجاد التى تغطى الخيام)، حقائب قاشيج جابى (المستخدمة لحفظ الأوانى)، لياميجاباجى (ستائر منقوشة من السجاد تفصل قسم الأعمال المنزلية فـى الخيمـة)، وجـوررابى (الجوارب المغزولة). وانطـلاقا من الأسس التقليدية لغزل السجاد، استطاع الحرفيون خلق التشكيـلات الذاتية التى تجسد شـكل تلـك المـصنـوعات وتبلور أفكارها.

الفصل الثالث

السجاد الأذربيجانى

"الأصل والرمز"



السجاد الأذربيجانى

"الأصل والرمز"

نشأ السجاد الأذربيجانى وازدهر باعتباره شكلا من أشكال التعبير الذاتى عن الثقافة المحلية الأصيلة. فقد خلق وسيلة ذاتية خاصة لعكس العالم المحيط به، قائمة على روعة استيعابه لما حوله، وصنع لنفسه لغة تعبيرية خاصة خاضعة للمفهوم البنائى والاستخدام العملى. وقادت هذه المنظومة الأسس التعبيرية وبناء الأشكال والألوان، التى حددت كلها إنتاج الفن التعبيرى وانتمائه إلى الثقافة الأذربيجانية.

ومن جانب آخر، فإن منطقة القوقاز بعواملها الطبيعية المناخية الرائعة، اجتذبت دائما العديد من القبائل والشعوب التى سكنت واستوطنت تلك المناطق بأعداد كبيرة. وانصهروا جميعا مع مرور الوقت مع السكان الأصليين، حاملين عناصرهم الوافدة إلى فنونه وثقافته ككل، بما فيها غزل السجاد. وهناك العديد من هذه العناصر التى أعيد صياغتها طبقا للتقاليد الفنية المحلية، لتثرى وتطور الخصائص الفنية للسجاد الأذربيجانى. لذلك، ففى أذربيجان يمكننا مشاهدة العناصر الناشئة نتيجة للتفاعل مع التقاليد الثقافية لآسيا الوسطى والأمامية، وكذلك إيران، والصين، والهند، وغيرها من البلدان. وكان هذا نتيجة للتأثير المتبادل الطبيعى بين ثقافات مختلف الشعوب المتمتعة بالصلات التاريخية والثقافية الممتدة والطويلة، فأثرت بعضها بعضا.

وفى ظل هذا الأمر فإن القيمة الجمالية للسجاد الأذربيجانى، تمثلت دائما فى احتفاظه بتقاليد الغزل القديمة.

وقد شكلت طبقة قوية للثقافة الأذربيجانية تلك التصورات حول الحياة والطبيعة وكل نظم الظواهر التى اكتسبت أهمية حيوية للناس. وصار الإبداع الفنى للأذريين لا يدرك ويعبر عن ظواهر منفردة وينقلها فحسب، بل يبلور السمات العامة لتلك الظواهر والوسائل، فخلق وخلد الرسومات التى ضم بداخلها إدراكه الداخلى، معبرا عن القانون العام. وتجسد كل هذا فى وضع إيقاع للعالم المتقبل- باعتباره جانبا من جوانب الإدراك الأولى للأذريين لقوانين الكون، والوصول بها إلى أهمية القوانين التى عبر عنها الإدراك الفنى والجمالى للحياة، المميز للثقافة الأذربيجانية.

تتميز طرق البناء التشكيلى للسجاد الأذربيجانى بالأسس المتنوعة، التى خلقت الشفرة الوراثية وحددت طريق الحياة النوعية مانحة الفرصة للتنوع الذاتى، وذلك بفضل التماثل الصارم، والوضع المعتدل للأجزاء والكل، وتناسب النقوش الهندسية.

وقد تم وضع كل البناء اللونى لنقوش السجاد على أساس تنوع الألوان، والتباين، والألوان النقية والزاهية، والتضفير اللونى المنسجم. وفى وضع حلول ألوان الأقسام المنفصلة فى تشكيل السجاد، نلاحظ الاستخدام الواعى للصفات النشطة للألوان، وذلك فى سبيل حل عدد من المهام التكوينية، وعلى سبيل المثال الوصول إلى وحدة وتكامل كل العناصر، وتنظيم الأشكال

التخطيطية المبرقشة، و"إحياء" العناصر الرتيبة للتشكيل.. إلخ. ولنفس هذا الهدف فليس من النادر أن نجد اللون العام للحاشية يتباين مع اللون العام للأرضية المتوسطة. كما أن عدم التماثل فى تلوين عناصر الرسم، وأحيانا التحرر المطلق من تلوينها، يكسب حيوية ظاهرة لكل التشكيل. ويصبح سكون تشكيل الحواشى؛ من حيث الرسم؛ حيويا بفضل التلوين.

وفى ظل تنوعها الخارجى، فإن زخارف السجاد الأذربيجانى تنقسم بدقة إلى بعض المجموعات الكبيرة. وهى الأشكال التجريدية الهندسية، والنباتية، والتصاوير الحيوانية أو الأسطورية. وفى ظل هذا الأمر فإن السائد هنا بلا شك هو المجموعتان الأوليان.

ومن المنظور التاريخى يمكن تحديد أربع مجموعات من الزخارف للسجاد الأذربيجانى.

المجموعة الأولى: تتشكل من المواضيع القديمة التى نشأت بفضل ظروف آسيا الأمامية والسكان المحليين فيما وراء القوقاز. وكثيرا ما تتمتع هذه الزخارف بالعديد من صور التماثل فى المصنوعات الفخارية والمعدنية للعصر البرونزى (الألف الثالثة– الثانية قبل الميلاد).

أما *المجموعة الثانية* فتشكلها الزخارف التى دخلت إلى فن السجاد الأذربيجانى، ارتباطا بانتشار الإسلام (القرن ٩– ١٠).

و*المجموعة الثالثة* تشكلها كذلك زخارف القرون الوسطى الوافدة من مناطق آسيا الوسطى والشرق الأقصى، والتى تم لاحقا العمل عليها من قبل

الحـــرفيين طبقا للتقاليد المحلية والنظـــرة إلى العـــالم الخـــارجى (القـــرن ١١- ١٣).

وأخيرا، فإن زخارف *المجموعة الرابعة* ترتبط نسبيا بالفترة المتـــأخرة (القرن ١٨- ٢٠)، وذلك عندما أصبح الفن التعبيرى لبلدان الشرق يؤثر على الفنى الأوروبى.

* * *

موضوعات النقوش القديمة

إن أكثر ما يميز السجاد الأذربيجانى هو الزخارف الهندسية. وتستخدم مثل هذه الزخارف بصورة واسعة فى المصنوعات الفخارية والبرونزية المحلية والقديمة فى عصر البرونز، والأوانى الفخارية فى مقابر التلال الواقعة فى كيليجاد، وخانلار، ووادى نهر غنجانتشاى، وفى مقابر داشكيسان، وكيدابيك، وقاراباغ الجبلية والسهلية وغيرها. ومن المثير أن مثل تلك الموضوعات الهندسية التجريدية يمكن تتبعها فى أراضى أذربيجان، وذلك فى عصر البرونز بعد. وقد جرى الاحتفاظ بنفس التناول النمطى فى السجاد غير الوبرى بصورة رئيسية حتى يومنا هذا، غير أننا نلاحظ التشابه ليس فقط بين العناصر المنفصلة والرسومات والمواضيع وغيرها، بل أيضا فى موضوعات وتشكيلات بأكملها. وهكذا، فعند مقارنة زخارف السجاد والفخار فى العصر البرونزى، يمكننا ملاحظة ظواهر عامة مثل البناء الهيكلى لخلفية الزخارف، والتناسب الإيقاعى الرتيب للأشكال الزخرفية، وطرق تقسيم التشكيلات إلى مناطق عرضية ورأسية، واتجاه عناصر الموضوعات نحو هذا الجانب أو ذاك.. إلخ. ومن المثير أيضا أن النسخ الزخرفى التقليدى الوافد من القدم، قد جرى الاحتفاظ به على أفضل نحو فى حواشى السجاد. ولكن هذه الرسومات يمكننا مشاهدتها كذلك فى أقسام منفصلة تغطى المساحة الوسطى للسجاد.

ولا يتمتع فن الأراضى المتاخمة بمثل مرونة هذه النقـوش الهندسـية القديمة على الفخار، لكنه وجد مثيلا له في نقوش السجاد. وفى ظـل هـذا الأمر، فقد عنى الباحثون بالخصائص المميزة للفخار فـى شـرق القوقـاز (أذربيجان) فى عصر البرونز، والتى تتمثل فى تضافر الأشـكال الهندسـية وتصاوير الحيوانات والطيور والناس فى تشكيل واحد.

ويتمتع السجاد الأذربيجانى بالزخارف الهندسية القديمة التالية:

ـ المثلثات، والمعينات، والمربعات مـع المعينـات، والمربعـات أو المثلثات على الأطراف.

ـ المثلثات أو المعينات، والخطاطيف البارزة.

ـ الحلزونيات المزدوجة فى أشكال رمزية مثل حرف S.

ـ رسم التضفير.

ـ الرسومات الحلزونية ذات الزوايا عند الأطراف.

ـ المنعرجات.

ـ مثلثات مع شكل حرف Π أو حرف V بالفراغ الرمزى فى الداخل.

ـ الزخرف الشبكى.

ـ الصليب المعقوف.

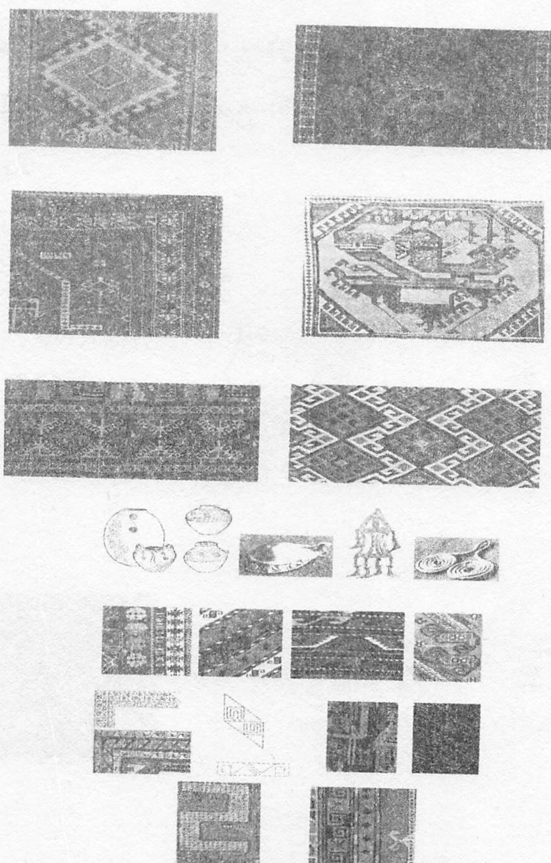
ـ العناصر ذات الشكل الصليبى.

وترتبط كل هذه العناصر بالعبادات الزراعية القديمة، وعبادة عناصر الطبيعة (الماء، النار، التراب، الهواء). وقد وضعوا صورا باعتبارها رموزا على الأدوات القديمة كى تحمل السعادة وتوفر الحماية من قوى الشر.

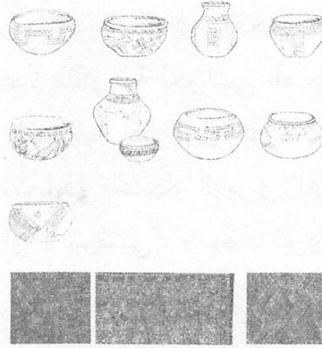
ومثالا للمثلثات مع المربعات يمكن الحديث حـول حواشـى الـسجاد الشيروانى "قابستان" فى القرن التاسع عشر، وكذلك حواشى سجاد "سـرت- تشيتشى" فى جوبا.



ويمكننا مشاهدة أسلوب تأطير (وضع إطار) الأشكال بالـشراشر فـى زيلى، وعلى السجاد الوبرى فى القرن التاسع عشر "خانليج" قاراباغ، وفـى سجاد جوبا "جيك"، وفى سجاد "قاهرالى" فى غنجه أوائل القـرن العـشرين. ويستخدم هذا الزخرف على نحو واسع فى سجاد شيروان بالقرن الثالث عشر "فى متحف إسطنبول"، وفى سجاد قازاخ بالقـرن الخـامس عـشر، وفـى مختلف وسائل المعيشة من أسـرج الجمـال، والمفـارش، إلـى الحقائـب السجادية لحفظ الملح.



ويمكننا مشاهدة الأشكال الحلزونية البسيطة والمعقدة فى سجاد شيروان "بيدجو"، وفى عدد من أنواع المفارش والحقائب، وفى سجاد القرن الخامس عشر المغزول فى قازاخ "صراع التنين مع طائر العنقاء"، وفى شادا بالقرن السابع عشر من قاراباغ الواقعة ضمن مجموعة متحف الدولة فى جورجيا، وفى سجاد باكو الوبرى "هيلا- بوتا"، حيث تملأ هذه الزخارف صفين من الحواشى. وكثيرا ما نشاهد هذا الزخرف فى سجاد فيرنى القاراباغى، وفى سجاد "جيتشالى" القازاخى.



ونرى النقش فى صورة التضفير على السجاد يملأ أحيانا واحدة من قطع الحواشى. ومثل هذا النقش يمكن مشاهدته فى السجاد الوبرى لجوبا.

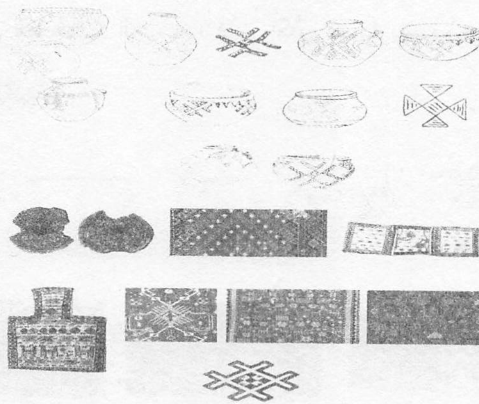
ونجد الرسومات الحلزونية ذات الزوايا عند الأطراف، فى سجاد زيلى الشيروانى، وفى المفارش. وتشير الأبحاث إلى أن هذا الزخرف قد ظل قائما أكثر من غيره فى منتجات السجاد ذات الوظيفة المعيشية. وتحديدا بالنسبة لتلك المستويات من منتجات السجاد، فإن أكثر ما يميزه هو الاحتفاظ بالعناصر التقليدية القديمة.



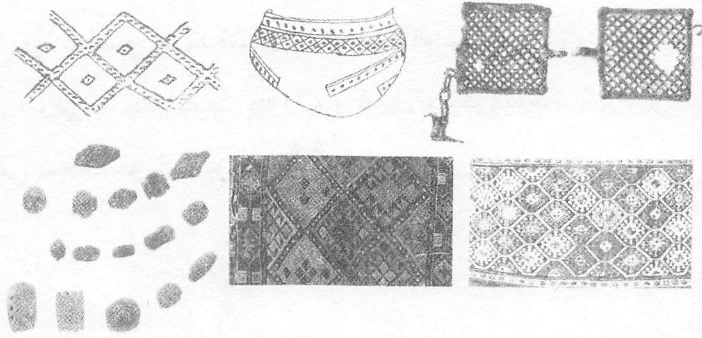
وتعد تصاوير المنعرجات مواضيع النقوش الأكثر تنوعا وانتشارا على نحو واسع بالنسبة للمنتجات الفخارية القديمة. غير أن تصاوير المنعرجات

على السجاد ليست متعددة مثلما هو الحال فى الفخار. كما إن المنعرجات البسيطة كثيرا ما تشكل القاعدة التكوينية لحواشى السجاد، حيث يتعقد رسم الحواشى بالزخارف النباتية الإضافية أكثر من غيرها. كما يظهر التحديد الهندسى الدقيق للمنعرج واضحا فى السجاد الوبرى للقرن التاسع عشر، الذى يعود إلى مجموعة جوبا "قولو- تشيتشى"، وسجاد تبريز "أجاجلى"، وفى كليم شيروان.

وعند النظر إلى تصوير المعينات والمربعات ذات الزوايا، والمثلثات أو المربعات على القمم، نشاهدها بلا تغير تقريبا فى أعداد كبيرة للغاية من السجاد ومنتجاته فى أذربيجان. وهنا يمكن الإشارة إلى "زيلى" من قازاخ، وسجاد شيروان "بيدجو"، ومنتجات قاراباغ من المفارش وحقائب المفروشات والحقائب السجادية لحفظ الملح- "دوسجابى" وغيرها من أنواع السجاد ومنتجاته العديدة.

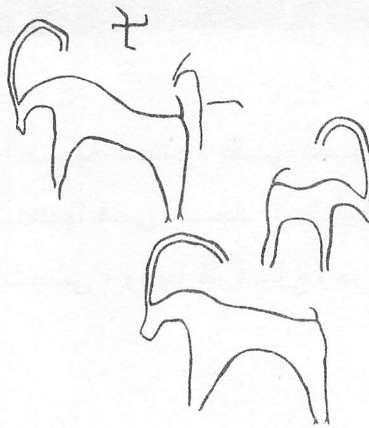


وكثيرا ما نشاهد فى سجاد قازاخ وشيروان وقاراباغ، الزخرف الفريد فى صورة مثلثات مع شكل Π، أو شكل V الذى يقع كله فى الداخل.

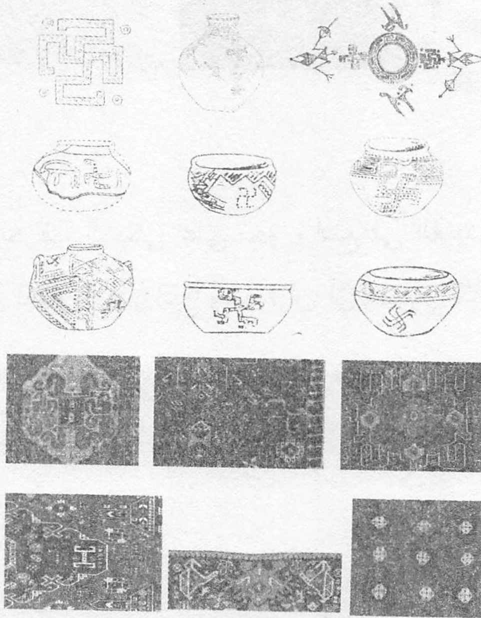


ويوجد الزخرف الشبكى على نحو واسع فى العديد من أنواع السجاد ومنتجاته. ويمكن لمفارش قاراباغ وشيروان أن تصبح مثالا عليه.

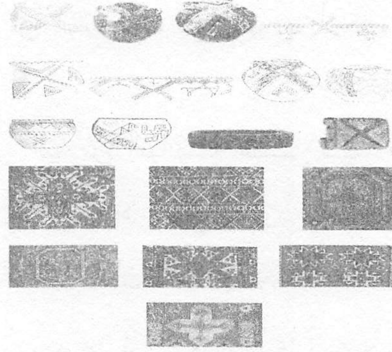
ويمكن مشاهدة تصوير الصليب المعقوف فى أذربيجان من خلال النقوش الفنية على الجدران فى جوبستان منذ الألف السادسة إلى الخامسة قبل الميلاد.



ويوجد تصوير الصليب المعقوف فى السجاد الأذربيجانى باعتباره عنصرا من عناصر ملء تشكيل المساحة الوسطى فى سجاد قاراباغ "ماليبيلى"، وفى سجاد جوبا "جوبا"، و"قينيل"، وفى سجاد شيروان "سوماخ"، وكذلك فى سجاد جوبا الوبرى "بيليدجى".



كما إن الأشكال الصليبية المنتشرة على نحو واسع فى السجاد الأذربيجانى، يمكننا مشاهدتها فى سجاد "تشيلياب"، و"كيخنا جوبا"، و"جوناكيند"، و"قولو- تشيتشى"، وزيفا قاراباغ وجوبا"، وسجاد قازاخ "ديميريتشليار".



ومن الضرورى الإشارة إلى أنه عند مقارنة الزخارف الهندسية على الفخار القديم بزخارف السجاد الأذربيجانى، فإن التشابه المذهل يلاحظ فى نمط التصوير الذى لم يتغير تقريبا.

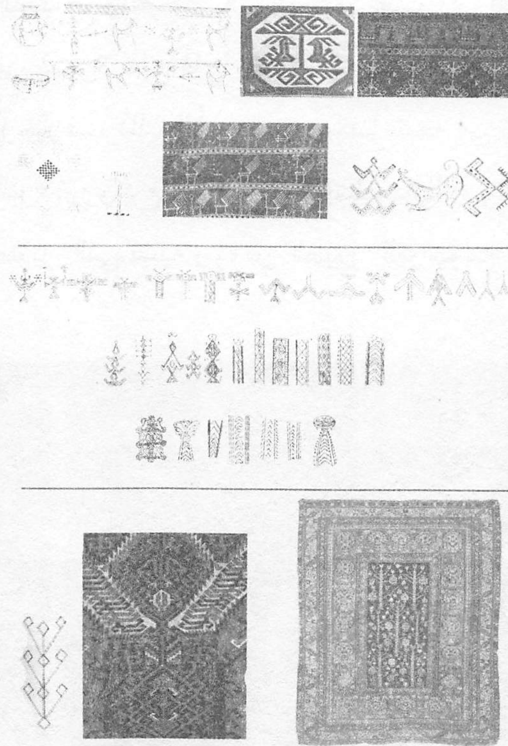
وكما هو معروف، فإن الإنتاج الحرفى المحافظ التقليدى فى حد ذاته يمكنه البقاء للعديد من القرون، بلا تغير فى قوانين أشكاله التقليدية وزخارفه وتقنية الإنتاج التى تشكلت فى وقت محدد. وفى ظل هذه المحافظة، فإن العناصر الزخرفية حتى ولو فقدت جوهرها الفكرى الأولى، إلا أنها واصلت الانتقال من جيل لآخر على أيدى الحرفيين الشعبيين. ولو أن الزخارف التقليدية استطاعت التبدل بسرعة بسبب التأثيرات الأيديولوجية أو الخارجية فى بؤر المراكز الإنتاجية الواقعة فى العواصم، فإن غزل السجاد الشعبى منذ أقدم العصور ظل محتفظا بتلك التقاليد. وليس من قبيل المصادفة أن هذه النقوش يمكن مشاهدتها كثيرا، ليس فى السجاد الوبرى الكبير الذى يعكس التغيرات الاجتماعية والسياسية والأيديولوجية، بل فى المجتمع الذى يتغير فيه كثيرا ذوق المشترين ومتطلبات السوق، متمثلا فى منتجات السجاد المخصصة للاستخدام الشخصى فى الحياة أو فى الاقتصاد. وهنا يمكن أن تتجسد تماما التقاليد العميقة لتظهر فجأة فى سجادة واحدة تحتوى على

تصويرات لعشرات النقوش المتنوعة، فى صورة أشكال هندسية ونباتية وحيوانية.

ومن بين العديد من النقوش النباتية التى نشاهدها فى السجاد الأذربيجانى، فإن موضوع "الشجرة" يتمتع بجذور عميقة ويحظى بانتشار واسع فى الفنون التعبيرية لأذربيجان والشرق بأكمله.

ومن المعروف بصورة عامة أن هناك مكانة كبيرة لنماذج "الشجرة" فى تصورات شعوب الشرق منذ القدم. فقد أملته قوى خفية ذات صفات سحرية يخضعون لها. وإجمالا، فإن نموذج "الشجرة" يجسد فى حد ذاته المذهب الكونى للعالم. وبصورة مباشرة أو غير مباشرة، فإن نموذج "الشجرة" يعاد تشكيله لدى العديد من شعوب الشرق وأوروبا وأفريقيا منذ عصر البرونز وحتى وقتنا هذا. وبفضل اكتساب "الشجرة" الصفات السحرية، فقد تألهت لدى العديد من الشعوب مع مرور الوقت، لتدخل عمليا إلى كل الديانات العالمية وميثولوجيا الكثير من شعوب العالم. وفى المحصلة النهائية، فإن نموذج "الشجرة العالمية"– "شجرة الحياة"، و"شجرة الوعى".. إلخ، تجد انعكاسا لها فى العديد من آثار الفنون التعبيرية والتطبيقية الزخرفية. وعبر آلاف السنين كانت "الشجرة" رمزا للمستقبل المشرق والخلود والخصوبة والتكاثر، والرفاهية والسعادة.. إلخ، ولدى العديد من شعوب القوقاز، بما فيها الأذريين، يمكننا حتى اليوم مشاهدة عبادة الأشجار. وكثيرا ما يُعلن أن دغلا أو مجموعة أشجار، أو حتى أشجارا منفردة، هى مكان مقدس "للولائم".

وينبغى الإشارة إلى أنه موضوع الزخارف الهندسية القديمـــة، يتـــشابه مع موضوع الأشجار الذى كثيرا ما نـــشاهده فـــى منتجـــات الـــسجاد ذات الاستخدام المنزلى، والتى لا تصنع للبيع (فى ظل الظـــروف المنزليـــة بـــلا شك)، طبقا للنماذج القديمة، وهى محتفظة بأشكال وأنماط التصوير التقليدية.

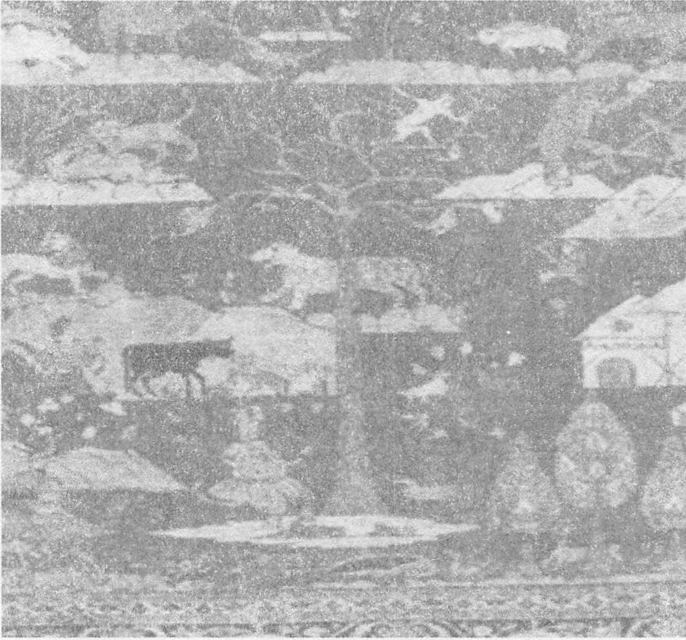


سجاد "تارلى". شيروان. أذربيجان. القرن ١٩.

متحف الدولة للسجاد الأذربيجانى.

باكو. قطعة رقم: ٧٣٣١

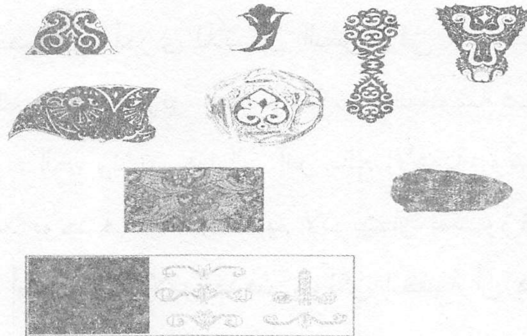
إن عملية انتقال موضوع "الشجرة" إلى فن السجاد، يمكن تتبعه بصورة جيدة فى السجاد ذى مواضيع "قاج قاج". فإن تصوير شجرة "قاج قاج" الأسطورية، كثيرا ما نشاهده فى سجاد تبريز وقاراباغ. وطبقا للأسطورة، فقد كانت ثمار هذه الشجرة تشبه رؤوس الناس والحيوانات التى تنطق، وتتفتح أوراقها فى الصباح، وتنضوى فى المساء. غير أن فقدان قيمتها الفكرية، جعل تصوير شجرة "قاج قاج" يتحول إلى موضوع زخرفى، ليصبح مجرد عنصر من الزخارف، ذلك الأمر الذى يمكننا تتبعه فى تشكيلات أنواع السجاد مثل: "لياتشياك- تورروندج"، و"أفشان، وإيسليمييندلك، وأقاجلى"، وفى سجاد "ليامبيا" والتصاوير التى تشبه رؤوس الطيور المرسومة على أطراف "جوبا".



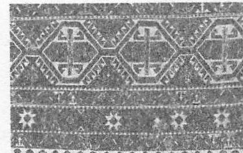
ويُعرض موضوع "الشجرة" فى مجـالات أخـرى للفنـون التطبيقيـة الزخرفية فى أذربيجان، ومما يجذب الانتباه ملاحظة التناول الموحـد لهـذا الموضوع فى مواضيع السجاد.

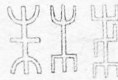
والزخرف الآخر الذى يحظى بانتشار واسع فى السجاد الأذربيجـانى، ويتمتع بجذور تاريخية عميقة وتماثل كبير فى الفن التعبيرى المحلـى، هـو الزخرف المنقوش على شكل زهرة اللوتس. وكثيرا ما يتـشابه مـع رسـم "الشجرة".

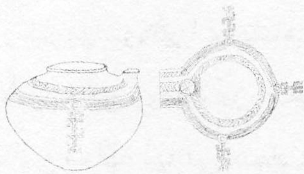
ومن المعروف أن اللوتس منذ القدم كانت تتمتع بأهمية رمزيـة. ففـى كل الشرق كانت تعد رمزا لميلاد الحياة والخـصوبة والازدهـار، والعمـر المديد والصحة. وفى منطقة آسيا الأمامية، وفى الألف الأولى قبـل المـيلاد انتشر بشكل واسع رسم الأنواط وأشكال العقد على شـكل زهـرة اللـوتس وزخارفها. وكثيرا ما نشاهد أشكال اللوتس الهندسـية فـى نقـوش الـسجاد الأذربيجانى، وذلك من خلال تصاوير تسمى "بوينـوز" (القـرن). ونـشاهد نماذج مماثلة لها فى سجاد بازيريك الوبرى القديم.



وعند النظر إلى زخارف السجاد الأذربيجانى، لا يمكننا إغفال رؤية التصاوير الحيوانية والخرافية. وهناك اهتمام بالتقاليد الشعبية أو كما يسمونه السجاد "الموروث"، حيث تنتقل نماذج البشر والحيوانات عبر الأسلوب التقليدى الموغل فى القدم. وهذه التصاوير مثلها مثل الزخارف الهندسية والنباتية تماما، تتمتع بالتماثل المباشر والموازى متعدد الصور فى الأدوات القديمة. ويمكن ملاحظة هذه النمطية فى التصويرات الفريدة للأشكال البشرية بأياديها المرفوعة. ويصوَر القسم العلوى والسفلى للأشكال على نحو متساو. فالإنسان هنا يجسد الشجرة بالمعنى الحرفى. وبعد مرور ألفى عام نشاهد هذه التصاوير فى هيئة علامات سلالية، وذلك فى منتجات عصر الثقافة الإسلامية، وتتكرر هذه الرسومات فى منتجات السجاد ذات الاستخدام المنزلى فى القرن التاسع عشر – أوائل القرن العشرين.

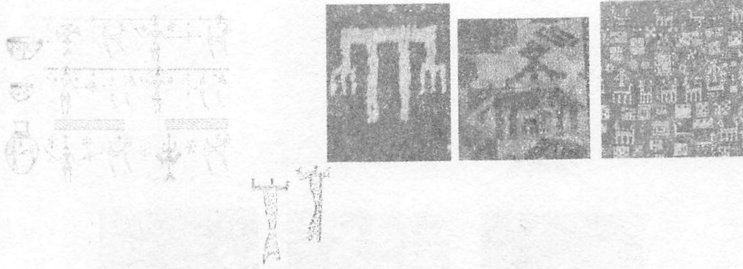






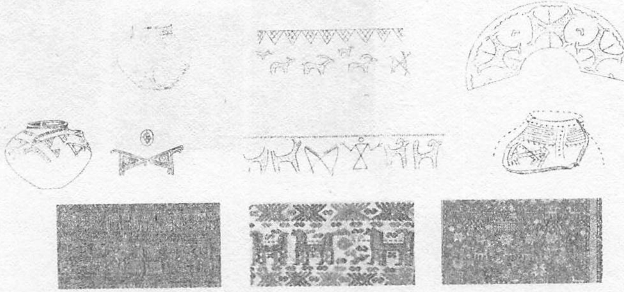
كما توجد خصائص أخرى للأشكال البشرية فى السجاد ومنتجاته، والتى تعود بلا شك إلى التصاوير القديمة للإنسان المنقوشة فوق الحجر، والفخار، والمعادن.. إلخ. ونشير هنا إلى أمر بالغ الأهمية، وهو اليد ذات الأصابع الثلاثة. فلا يوجد فى الفخار القديم لأذربيجان صورة واحدة ليد إنسان ذات خمسة أصابع. إنه لأمر مدهش، ولكن الحقيقة أن هذه التصاوير

فى الفن الزخرفى الأذربيجانى لا تزال قائمة حتى القرن العشرين. ولكن بما أن المحتوى الفكرى لهذه التصاوير قد فُقد منذ وقت طويل، فقد تحولت كثيرا من العنصر الرئيسى للزخرف أو حتى التشكيل كله، إلى عنصر صغير يملأ الفراغ بين الأشكال الرئيسية للتشكيل.

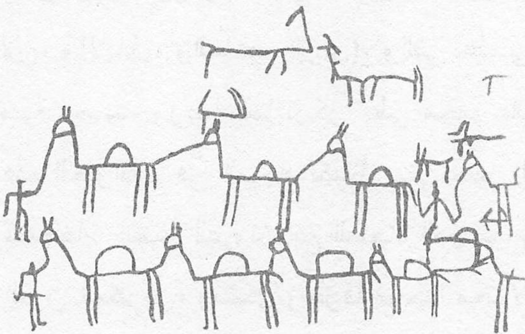


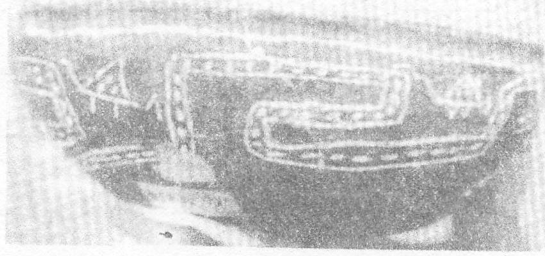
وعند النظر إلى زخارف الحيوانات فى السجاد الأذربيجانى، ينبغى الأخذ فى الاعتبار بوجود عدد من الطبقات الفنية التاريخية أحيانا على المنتج الواحد فى نفس الوقت. ويرتبط الأكثر قدما منها حسب جميع الشواهد، بتصاوير الحيوانات على أدوات عصر البرونز. وبصورة رئيسية فكثيرا ما نشاهد على الفخار والصخور والمعادن تصاوير الجاموس البرى والحيوانات العشبية (الغزلان، والأيائل، والماعز البرى)، والتى على الأرجح كانت الأهداف الرئيسية للصيد، وربما أنها تركز على مجموعات عرقية محددة. ويتم تصوير هذه الحيوانات فى السجاد بتماثل مع عصر الأسلوب النمطى. وتتشابه زخارف فخار عصر البرونز مع السجاد المصنوع فى القرن التاسع عشر- أوائل القرن العشرين، وتشكل زخرفا موحدا معتدلا. ويتجسد التماثل فى الترتيب أيضا، فكثيرا ما يتم تصوير الحيوانات الأصغر حجما فوق

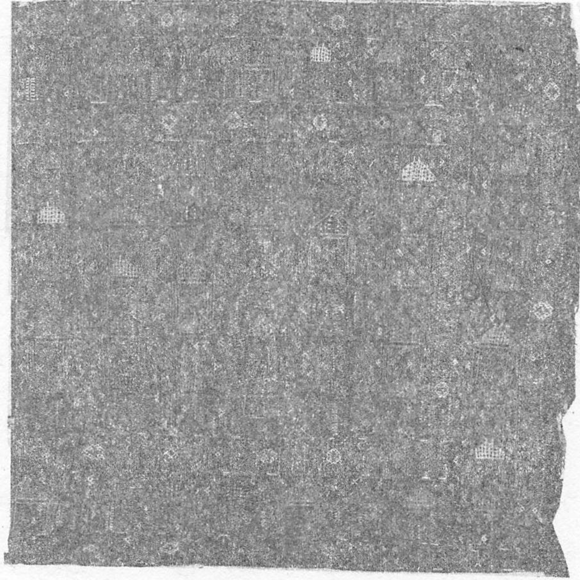
ظهور الحيوانات، والطيور على وجه خاص. إن الشعور بالقدم (ما هو مميز هنا أن مثل هذه الرسومات قد ظل قائما أكثر من غيره فـــى الـــسجاد غيـــر الوبرى ومنتجاته) يزداد بسبب التكرار الإيقاعى لهذه الزخارف على طـــول السجادة، وهو يمثل حرفيا انتقاءً لزخارف الأوانى.



والمثال الرائع لتصوير قوافل الجمال الذى ينتشر فى السجاد ومنتجاتـــه فى أذربيجان، هو تصوير قوافل الجمال من خلال الرسومات الجدارية فـــى كهوف جوبستان.







إن هذه الرسومات التى تعود إلى القرون ١٤- ١٥، تتماثل من حيث نمط التصوير والحل التشكيلى للموضوعات فى السجاد.

وتتجاوب كل هذه التصاوير فى جوبستان وفى السجاد بعيدا (من حيث النمط الهندسى والحلول التشكيلية.. إلخ) مع تصاوير القصعة السوداء اللامعة فى قورجان، والتى عثر عليها فى منطقة غنجه، وتعود إلى عصر البرونز.

وقد تشكلت فى فترة متأخرة بعض الشيء المجموعة الأخرى من الزخارف الحيوانية والمواضيع التشكيلية التى نشاهدها فى السجاد الأذربيجانى. ومضى ذلك على الأرجح تحت تأثير الزرادشتية.

كانت أذربيجان وخاصة جنوبها، فى الألف الأولى قبل الميلاد والألف الأولى بعد الميلاد وحتى ظهور العرب الذين حملوا معهم لواء الإسلام، واحدة من أهم مراكز الزرادشتية فى الشرق. فالعديد من الوحوش والطيور طبقا لكتاب "الأفيستا المقدس"، يعد تجسيد لآلهة الزرادشتية، فهى ترمز إلى انتصار قوى الخير على قوى الشر والعلاقة الخيرة نحوها. ففى عصر سيادة الزرادشتية؛ باعتبارها أيديولوجية رئيسية؛ تغلغل فى الفن التعبيرى لآسيا الأمامية وآسيا الوسطى ومناطق ما وراء القوقاز، النماذج المرتبطة بموضوعات الأفيستا. وهكذا، نجد أرسطوفان ممثلا على نسيج ميدى برسوماته المميزة للديوك، وذلك فى عصور ما قبل الميلاد بعد.

وفى العصر المبكر للقرون الوسطى أصبحت الزرادشتية هى الديانة الرسمية لأكبر وأقوى دولة فى المنطقة، وهى الدولة الساسانية. وقد تغلغلت أفكار الزرادشتية فى كل فنون هذه الدولة، والتى وقع مركزها فى إيران وجنوب أذربيجان، وفى المناطق المرتبطة بها ثقافيا. وكانت نماذج الحيوانات التى تصور باعتبارها وجودا إلهيا والمناظر التشكيلية المنفصلة، يتم تقنينها لتصبح حتمية، وتتكرر بلا نهاية فى النقوش الحائطية، وفى منتجات الحفر اليدوى، والحفر على المعادن، والنسيج، والسجاد.

وهكذا، تشير جميع الشواهد إلى أن تأثير الزرادشتية فى فن السجاد قد تغلغل فى نماذج: الديوك، الدُراج، البط والأوز، الصقر، الطاوس، الخروف، ومشاهد افتراس الوحوش للطيور والحيوانات العشبية، ومشاهد مواجهة الوحوش حول جوانب الشجرة المقدسة، وغيرها من العناصر العديدة الأخرى.



سجادة "أوفتشلوج". شيروان. أذربيجان. عام ١٣٤٩هجرية (١٩٢٧ ميلادية).

متحف الدولة للفنون. أذربيجان. باكو.

مجموعة رقم ٣٢٢

كان سعى صناع السجاد لمشاهدة الجوهر الخفى والعثور عليه خلف الشكل الخارجى، سببا دفعهم عند إبداعهم للسجادة أن يكسبوا هيئتها وجوهرها الخفى، مما يقودنا إلى عالم لانهائى من الزمن، وإلى حكمة لا حدود لها للموضوعات التجريدية فى السجاد، ساعين بذلك لوضع أفكارهم حول العالم، باعتبارها وسيلة لتركيز القوى الكونية فى سبيل الحصول على الحماية السحرية.

ويضم هذا التكوين نموذجا كاملا تتفاعل فيه مختلف أجزاء مساحة الزخارف معا، أما الارتباط بين المساحة الزخرفية والحواشى فيقوم به الكشف الرمزى عبر تلك الفكرة للوحدة الفضائية، مما كان يميز السجاد التقليدى ويعبر عنه ككل. فالسجاد يعد كونيا فى منمنماته.

وقد عملت الزخارف القديمة التى تربط الإنسان بالسموات، على الاحتفاظ بالوجود المنسجم مع الكون. وكانت هذه التصورات هى أساس الكثير من معتقدات الشعب الآذرى المرتبطة فى العديد من الحالات بالمنظور الصوفى والإعجازى والسحرى للعبادة، الذى يلعب فيه السجاد دورا مهما. وكان السجاد ذو النقوش السحرية يُغزل لمختلف المناسبات، مثل: الزفاف، وولادة الأطفال، وطقوس الدفن. وقد ظلت قائمة فى التقويم القديم طقوس التصورات المسرحية (النوروز[*])، وفى الفلكلور (الخرافات والأساطير

(*) النوروز — عيد شعبى كبير يُحتفل به فى أذربيجان والعديد من البلدان المجاورة مثل تركيا وإيران ودول القوقاز والبلقان وآسيا الوسطى، باعتباره أول أيام فصل الربيع، ويوم البعث وتجديد الطبيعة — المترجم.

والأغانى والحكايات)، والاعتقاد فى الأرواح، وفى عبادة الأسلاف وآلهة المطر والجبال، وفى السحر والتنبؤ بالغيب.

وقد خضعت جميعها لهدف واحد من رموز وزخارف ذلك السجاد وأهميته فى العبادة والسحر، وحواشيه التى تقوم بوظيفة التميمة الحارسة. فالرموز المصورة تمنح الآلهة فرصة لتجسيد ذواتها، كى تحقق بذلك الأهداف المرجوة.

ولم يتغير الهدف المحدد، وهو- إنجاب ذرية كثيرة، والتمتع بالرخاء والرفاهية والوفاق الأسرى، وتوفير الأمن من مختلف قوى الشر التى يمتلئ بها العالم الخارجى، ويتحقق الهدف بتطبيق السحر.

لقد أدرك الآذريون اللون واستوعبوه باعتباره تجسيدا ماديا للقوى الروحية. وحدد طابع ألوان السجاد الأذربيجانى رمزية اللون. وأصبحت العبادات والمعتقدات القديمة للشعب، هى القاعدة الرئيسية فى تشكله. وفى هذا الإطار أود الإشارة إلى ثلاثة ألوان رئيسية وراسخة: الأحمر، والأبيض، والأزرق، وهى الألوان الرئيسية للخلفيات، والتى تعد سائدة حتى يومنا هذا. وطبقا للتصورات الشعبية فى تصوير الحيوانات، فإن الأرواح الطيبة كان يتم تصويرها بهذه الألوان تحديدا.

كان اللون الأحمر يعد لونًا مقدسًا منذ القدم. فاللون الأحمر لدى جميع الشعوب التيوركية، بما فيها الآذريون، يرمز إلى لون الروح الراعية- آل، ولذلك فقد كان يتمتع بقيمة تتجاوز الحدود.

قارا- كليم (الكليم الأسود)

تحت هذا الاسم كان يتم إنتاج الكليم دون استخدام اللـــونين الأحمـــر والأصفر، وذلك للمراسم الجنائزية خصيصا. وكان مفهوم قارا- كليم، شائعا للتعبير عن الحزن.

بارتشا- بالاس

استخدم على نحو واسع من قِبل الدراويش الـــذين طبقـــا للمعتقـــدات الصوفية كانوا يتبعون نمط حياة يتسم بالزهد والنسك. وقد انقسمت الصوفية إلى عدة أقسام، تميز كل منها بثوبه الخاص ("خيرجى"). وبغض النظر عن التفاصيل واللون، فإن ثياب الدراويش "خيرجى" كانت تصنع مـــن بـــالاس. وليس من قبيل المصادفة أن الأدبيات كانت تطلق على الدراويش اسم "بيلاس بوش" (الرافل فى بالاس). ويعد بالاس رمز القلادة المقدسة، وبالإضافة إلى ذلك فهو يشير إلى أن حامله يتبع نموذجا بسيطا فى الحياة، ويتسم بالقرب من الشعب.

وأكثر المواضيع السحرية جلاءً قد تم تصويره فى السجاد غير الوبرى الأذربيجانى، وخاصة فى الأنواع مثل شادا الـــذى يكـــشف عـــن رمزيـــة المواضيع، والوظيفة الطقسية، وذلك من خلال كل الأنواع المختلفـــة التـــى تحمل اللون الأحمر.

شادا- كليم أو قيرديكليك قيرميز كليم

هى سجادة- ستارة- طقسية، تستخدم فى مراسم الزفاف والتقاليد التى تعود إلى أقدم الأزمنة. وتفصل السجادة الممثلة على هيئة ستارة جزءا مـــن الحجرة مخصصا للمتزوجين حديثا. ويُغزل ذلك السجاد فى بيت العـــروس، ثم يتم منحه هدية لها، ويتكون من أرضية حمراء ذات نقوش مربعة مضيئة.

شادا- ديدجيم

سجاد مستطيل يتكون من قسمين أو أكثر. ولعب ديدجيم دورا خاصا في أعياد النوروز الشعبية. وقد وجد هذا العيد انعكاسا له في النقوش وألوان السجاد- الألوان الشمسية التي ترمز إلى أشعة الشمس على خلفية حمراء ساطعة.

داما- داما شادا

هي شادا الشبكية المخصصة للزوج، والتي يصنع منها خيمة له، وعند الانتقال إلى المراعي الصيفية، كما تقام مثل تلك الخيام للمتزوجين حديثا.

تشيلي- شادا

يتكون تشكيلها أيضا من المربعات الحمراء والزرقاء، مع سيادة اللون الأحمر. وترتبط أهمية تشيلي بالمعاناة والحزن والحمل الصعب. وهي تمثل خطورة خاصة خلال فترة الأربعين يوما من ولادة الطفل، وأيضا للعروس. وفي سبيل درء الأحداث السيئة، كانوا يضعون المغازل لغزل سجاد تشيلي شاداسي الخاص، الذي يحمي العالم المحيط بهم من قوى الشر.

ويحتل تشيلي- شادا مكانة خاصة لدى الفتيات وصغار النساء- عشية عيد النوروز، وعندما يجتمعن معا فهن يفترشن شادا على الأرض (تجلسن فوقه للتنبؤ والتنجيم حول الأمنيات)، ثم تضعن السجادة لأسبوع كامل تحت السماء المكشوفة في مواجهتها، وذلك كي تُلبي رغباتهن عندما "تشاهد" السماء والنجوم.

هو السجاد الذى يحمل تصاوير الجمال. ويتكـون تـشكيله بـصورة رئيسية من ثلاثة قطاعات لونية عريضة، وعادة ما تكتسى المساحة المركزية باللون الأحمر، الذى يرتبط بعالم الأرواح، ويعد منبع الحماية الإلهية.

ويتمتع سجاد شادا بالرمزية العميقة والجوهر الميتـافيزيقى. وتعكـس نقوشه فكرة التوحيد، وفكرة إعادة التوحيد والبعث، وأخيرا بعـث الجـوهر الأولى للحياة ذاتها. وهذه الفكرة الرائدة قد حددت- طبقا لجميع الـشواهد- النوع الأولى لذلك السجاد، الذى كان يُغزل من شرائح التيل الملون الرفيعة، الذى يغلب عليه اللون الأحمر، ثم تحاك تلك الشرائح معا.

وهكذا، فإن المستوى الخارجى الأكثر بدائية للفكرة الرمزية فى حياكة قطعتى شادا، يرتبط برمزية الزواج، حيث إن شادا يستخدم أساسا فى مراسم الزفاف. وهكذا، فإن نصفى شادا المصنوعين من الكتـان، يرمـزان إلـى الزواج، والنصفان المحاكان معا يرمزان إلى اتحاد المحبين فى أسرة واحدة.

ويمثل هذا الأمر المستوى السطحى فى إدراك رمزية سجاد شادا، لكنه لا يستثنى وجود طبقات أكثر عمقا لمحتواه، والتى تنعكس فى تمتعه بـاللون الأحمر.

ويكتسب اللون الأحمر فى السجاد أهمية سحرية، فقد لعب لدى مختلف الشعوب دوره المهم، وكثيرا ما كان مرتبطا بقوى السحر الحارسة، لكنه لدى الآذريين لم يكن مجرد سحر، بل حمل فى طياته فلسفة كاملة للحياة، فهو مثل

الناموس الذى يوفر الوجود ذاته والحياة ذاتها. فيمثل اللون الأحمر فلسفة السحر التى تحمل فى جوهرها عدم الخوف إزاء أية قوى مهما كانت، بل الخضوع الفرح للسحر، والإيمان الهائل به. وعندما يهبط هذا اللون من السماء ومن الفضاء، تبعث أشعته الحياة وتطهر المحيط من القوى الشريرة.

وعند النظر إلى السجاد الأذربيجانى شادا، نجد اللون الأحمر واقعيا- إذا جاز التعبير، فهو يصبح صفة جلية لهذا اللون مع الجوهر الداخلى، وهو يتجلى كما لو أنه يملى على الإنسان سلوكه فى هذا المجال أو ذاك، و"يرشده" نحو طريق الصواب كى يتجنب التعاسة.

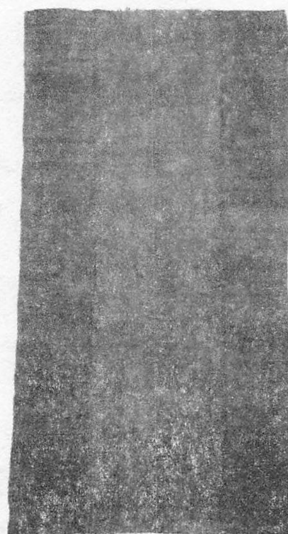
إن اللون الأحمر ليس مجرد رمز. فهو باعتباره باعثا، قد وجد القوى الحيوية الخاصة منعكسة فى الطب الشعبى: الثياب الحمراء المصنوعة من شال- شادا التى يرتديها الشخص عند المرض. فقد كان من المعتقد أن اللون الأحمر يطرد الهموم ويواسى المشاعر الحزينة. وتعلق الستائر ذات اللون الأحمر لتغطى الحجرة بأكملها التى يرقد بها المريض بالحصبة. وعندما يستمر السعال لفترة طويلة يضعون الملابس الحمراء الخارجية فوق المريض، وبنفس اللون يضعون قطعا ومزقا فوق الأجزاء المريضة من الجسم.

اللون الأحمر هو رمز الحياة الجديدة، مثله مثل الميلاد والموت والزفاف. ويصاحب اللون الأحمر الإنسان فى الميلاد، فيربطون الحبل السرى للمولود الجديد بشريط من النسيج الأحمر.

وسجاد شادا الملون باللون الأحمر يلفون به المتوفى- فهذا اللون عليه ليس فقط الحفاظ على المتوفى من القوى النجسة، بل أيضا بعثه إلى الحياة الأبدية الخالدة.

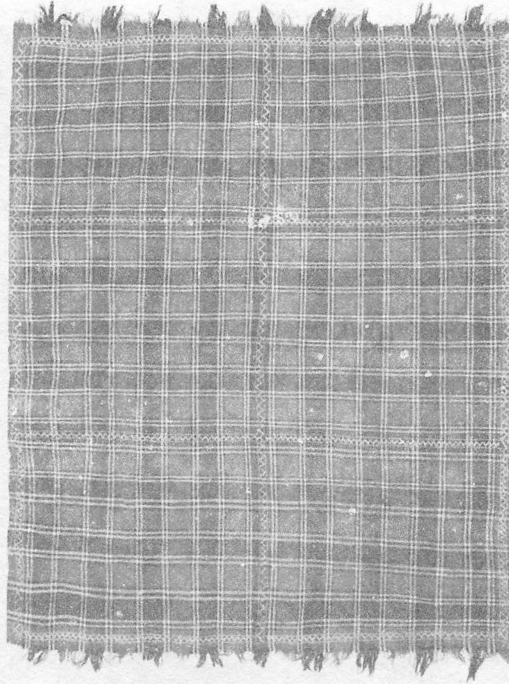
وهذا اللون فى سجاد تشيلى- شادا كان رمزا للوحدة والانصهار وإقامة أسرة جديدة.

وأهم الأشياء فى هذه القدرة السحرية هى الضرورة الحتمية لوجود نظرة نحو السماء فى السجاد: فكانت تضاف إليه أزواج من الأشكال (المعينات، الصلبان، الصليب المعقوف، المربعات، المستطيلات، المنحنيات.. إلخ)، ترتبط بالأجسام السماوية والظواهر الفضائية وطقوس التنجيم.



شادا. ناختشوان. أذربيجان.

أوائل القرن ٢٠. مجموعة خاصة.

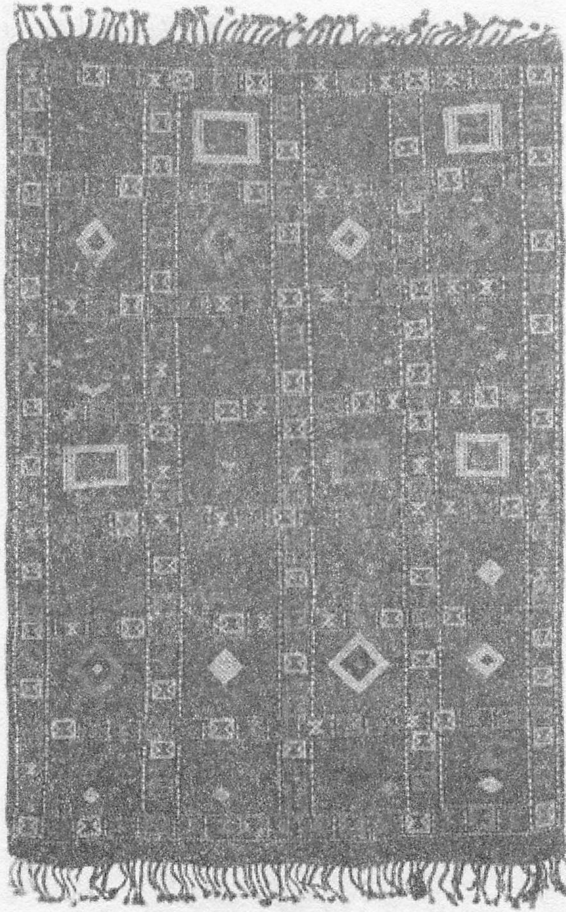


داما- داما شادا. قاراباغ. أذربيجان.

أوائل القرن ٢٠.

متحف الدولة للسجاد الأذربيجاني.

باكو. مجموعة رقم: ٥٨٠١



تشيليا شادا. قاراباغ. أذربيجان.

أوائل القرن ٢٠.

متحف الدولة للسجاد الأذربيجاني.

باكو. مجموعة رقم: ٥٧٨٧.

وهكذا، استطاع النساجون الآذريون خلق الأسلوب الذاتي الخاص بهم والوسيلة التعبيرية للعالم، المنطلقة من التفاعل مع العالم الخارجي، والقائمة على روعة إدراكه. إن أصل السجاد مثل نشوئه، يرتبط بالعبادات القديمة والتصورات الشعبية، والتي ظلت قائمة أقرب ما تكون إلى هيئتها الأولية حتى يومنا هذا، وانتقلت من أعماق الزمن إلى الوقت المعاصر.

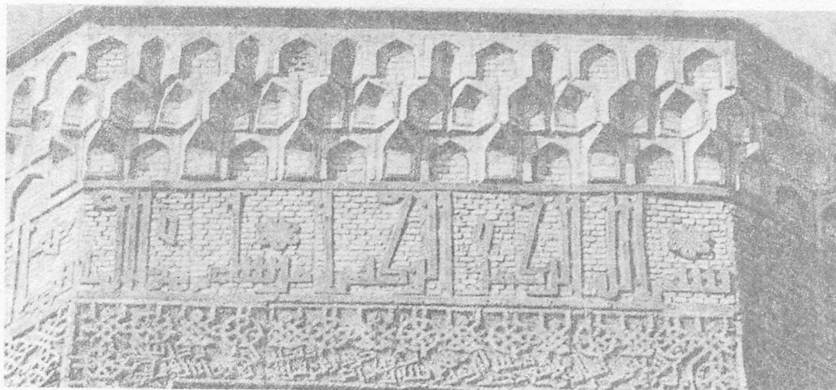


العصر الإسلامى

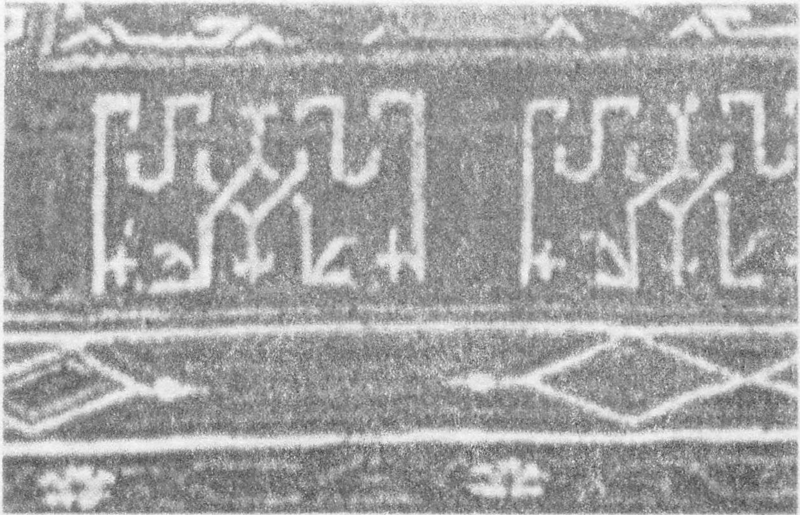
ظهر فى العصر الإسلامى شكل زخرفى جديد هو النقـوش القرآنيـة. ففى خلال القرنين ٩- ١٠ ظهرت الآيات القرآنية فى المخطوطات والنقوش المعمارية فى كل الشرق الإسلامى، بما فيه أذربيجان، ثم ظهرت بعـد ذلـك فى الفنون الزخرفية التطبيقية وفى صناعة السجاد، حيث أصبح الخط العربى ظاهرة دائمة بالدرجة الكافية فى تشكيل الحواشى.

وباعتبارها قاعدة فقد استخدم لهذا الغرض أقدم أنماط الخطوط العربية وهو- الخط الكوفى. فالخط الكوفى يتميز بالخطوط المستقيمة والزوايا، ممـا جعله جذابا للغاية من وجه نظر فنانى الزخرف.

وقد انتشر الخط الكوفى على نحو واسع فى معمار القرنين ١٢- ١٣، حيث نشاهده فى أضرحة القرن الثانى عشر لكل مـن"أغـا بابـا" و"مؤمنـة خاتون".



ومن المعمار انتقلت النقوش الكوفية المنتشرة فـى الفنـون الزخرفيـة التطبيقية، إلى السجاد الأذربيجانى. ولا تزال محفوظة حتى اليوم فى متحـف إسطنبول للفنون التركية والإسلامية أنواع السجاد الأذربيجـانى فـى القـرن الثالث عشر "غنجه"، و"شيروان"، و"موجان"، و"باكو"، الذى يتمتع بـالزخرف الكوفى النمطى فوق طبقات الحواشى. كما نشاهده فى الـسجاد الأذربيجـانى ذائع الصيت مع لوحات هانس ميلنج "ماريا والصغير"، وذلك فـى منمنمـات تبريز فى القرنين ١٤- ١٥.



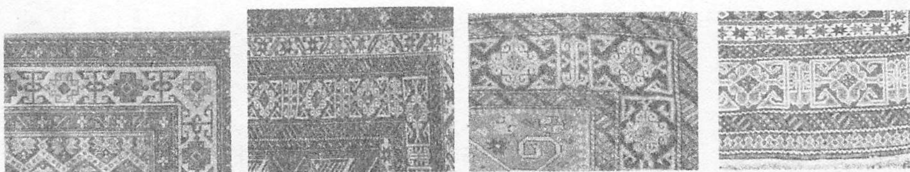
سجادة "موجان". قاراباغ. أذربيجان.

هانس ميلنج "ماريا والصغير".

عام ١٤٨٥، فيينا. المتحف التاريخي.



وقد تم الحفاظ على هذا التقليد فى فن السجاد الأذربيجانى حتى أوائل القرن العشرين. ولذلك، فإن تقليد الخط الكوفى والشكل الزخرفى النمطى له، يمكن تتبعه فى سجاد ذلك العصر: "شيليان"، و"بيدجو" شيروان، وفى سجاد "ديـاديم مينارى"، و"بيريابيديل"، و"خان" من جوبا.



وفى ظل هذا الأمر فإن "الخط الكوفى" فى سجاد "بيريابيديل" و"خان"، الذى يعود إلى القرن التاسع عشر، قد تم تنفيذه بنفس الأسلوب النمطى، وأيضا فى سجاد "باكو" من مجموعة متحف إسطنبول للفنون التركية والإسلامية، المؤرخة فى القرن الثالث عشر، مما يؤكد بلا شك على التقاليد الفنية الصلبة والتواصل المستمر لها.

وقد تعرض تطور فن السجاد الأذربيجانى إلى تأثير كبير تركته الصوفية- التيار الزهدى فى الإسلام، والذى حملت تعاليمه التصورات التقليدية القديمة المرتبطة بتطبيق الشامانية.

لقد طوّعت الصوفية النظام التقليدى للفن إلى احتياجات جوهرها الداخلى، بما فيها غزل السجاد. فقد احتوى هذا التشكيل على نموذج كامل يصبح فيه الترابط قائما بين مختلف أجزاء الزخارف، وكذلك الترابط بين حقل السجادة وحواشيها، لكشف كل الأبعاد الرمزية، وتوصيل هذه الفكرة

للوحدة الكونية عبر السجاد التقليدى والتعبير من خلال زخارفه ككــل. فقــد عبر السجاد عن العالم الكونى من خلال المنمنمات.

كان السجاد هو المعبر الفنى الرئيسى فى أذربيجان، وليس من قبيــل المصادفة أن أفكار الأساتذة المهرة فى تبريز حول المحيط الطــاهر لإقامــة الصلوات فى القرن الخامس عشر قد تجسدت فى إعادة تشكيل وخلق ســجاد الصلاة "نامازليج".

ويرتبط هذا الأمر بوصول أسرة الصفافدة الشيعية فى أردوبيــل إلــى الحكم فى أذربيجان، وبعد ذلك فى إيران. وقد أُعتبر ملوك الصفافدة فى نفس الوقت أنهم علية المشايخ، وحملوا لقب "الصوفى الأعظم"، ذلك اللقب الــذى كانوا يعتزون به أكثر من لقب الملوك. وفى عصر الصفافدة الأوائــل فــى القرن السادس عشر، تأكدت الشيعية فى أذربيجان وإيران باعتبارها ديانــة رسمية للدولة، وذلك نقيضا للمذهب السنى السائد. لــذلك، فــإن الموضــوع الدينى، باعتباره مذهبا للدولة يبرز فى طليعة الساحة، وجد انعكاسا له فــى الأدب والفن. وتم ترسيخ سجاد نامازليج بدقة فى العديــد مــن المنمنمــات الأذربيجانية لذلك العصر.

ومما لا شك فيه أن السجاد المخصص للصلاة، والــذى لــم "يــدنس" بالاستخدامات المعيشية، كان موجودا دائما. ولكن التصاوير الخاصة علــى ذلك السجاد من أقواس المَحَارب والتشكيلات الفنية المطابقة لها، قد بدأ منــذ القرن السادس عشر مرتبطا بثقافة الصفافدة. وقد تمثل التشكيل الرئيسى لذلك

السجاد فى الزخارف الفنية التى وضعها أساتذة تبريز الحرفيون فى ذلك الوقت مثل "أفشان"، و"شاه عباسى" وغيرهما. وكثيرا ما استخدمت النقوش العربية فى سجاد نامازليج، وذلك عادة على الحواشى وفى التشكيل الداخلى للرقع المشكلة للأقواس. وعادة ما كانت تمثل مقاطع ذات طابع وعظى، تحمل الأمنيات الطيبة المأخوذة من القرآن بالنمط الكوفى. وكانت النقوش تقع بصورة رئيسية فى القسم العلوى من السجادة، وذلك كى لا تطأها الأقدام.

وهناك المجموعة الرائعة من سجاد نامازليج التبريزى، والمؤرخة من قبل المتخصصين فى القرن السادس عشر، والتى وصفها بوب وغيره، وهى السجاد الحريرى ذو تشكيلات "أفشان"، و"أقاشلى"، والذى تم صنعه بلا شك بطلب خاص، وذلك لقيمته المرتفعة التى تمثلت فى استخدام الخيوط الذهبية والفضية لإطالة عمره. ومن بين سجاد نامازليج التبريزى يوجد العديد من النماذج التى تضم تصاوير الثريات والأعمدة على خلفية الفراغ المستوى للسجادة. وقد أصبح مثل ذلك السجاد تقليديا، ويتم إنتاجه حتى يومنا هذا.

وهناك بعض نماذج سجاد الصلاة التى تجذب الانتباه، حيث إنها تعكس رموز طقوس العبادة القديمة. ومثل هذا النوع يتمثل فى سجادة قاراباغ- نامازليج ذات الخلفية المستوية الرائقة، وسجاد جوبا "قديم منارة" (المنارة القديمة)، والذى يتكون تشكيله من نوط ضخم ذى شكل متدرج، وتقليد مبسط للنقوش الكوفية. وفى أذربيجان كثيرا ما يسمى "هييكل" (التمثال)، مما يخبرنا عن وظيفته الأولية الطقسية. وفى الأدبيات الأجنبية يعرف باعتباره السجاد ذا "الثقوب المبللة".

ومن السجاد انتقلت أفكار خلق المنتجات الطقسية الخاصة إلى مجالات أخرى للفنون الزخرفية التطبيقية، وانتقلت النماذج الفنية مع تلك الأفكار.

وقد حاز على انتشار واسع باعتباره سلعة إنتاجية سجاد نامازليج الذى أبدعه أساتذة تبريز الحرفيون فى القرن السادس عشر، وذلك منذ القرن الثامن عشر، وخاصة فى القرن التاسع عشر، وكان مرتبطا بالطلب الكبير عليه.

وتجدر الإشارة إلى أن إنتاج نامازليج بكميات كبيرة قد جرى عمليا فى جميع مراكز الغزل فى أذربيجان. وقد استخدم كل مركز إنتاجى فى صناعة سجاد نامازليج، التشكيلات التقليدية له، مضيفا إلى القسم العلوى من السجادة مَحارب على شكل أقواس، مستخدما إياها فى تشكيل عناصر الحواشى. وأحيانا كان تصوير الأيدى يتم من اليسار ومن اليمين، وهنا تحديدا ينبغى وضع يدى المصلى. وفى القسم السفلى من السجادة يجرى التركيز الزخرفى على المكان المخصص للسجود.

وعند النظر إلى سجاد نامازليج المصنع فى المراكز الإنتاجية المختلفة لصناعة السجاد، يمكننا إبراز بعض القوانين التقليدية. وهكذا، ففى منطقة جوبا، كثيرا ما يستخدم التشكيل التقليدى "بريابيديل"، و"ألبان"، و"جونخكيند"، وغيره فى إعداد سجاد نامازليج.

كذلك تستخدم فى شيروان التشكيلات التقليدية لإعداد نامازليج، حيث يتم تصوير المَحارب لتزين تشكيلات السجاد "سوب سوب"، و"قابيستان".

وتتميز شيروان بسجاد نامازليج كبير الحجم والأكثر عرضا، (المخصص للصلاة الجماعية). وفى هذا السجاد كثيرا ما تستخدم تشكيلات: "مارازا"، و"سوب سوب"، و"قابالا". وتجدر الإشارة بوجه خاص إلى سجاد نامازليج الشيروانى، الذى يحمل تصوير الجامع الشهير "آيا صوفيا"، و"سليمان" فى إسطنبول. وقد بدأ ظهور هذا السجاد بموضوعه التشكيلى فى شيروان بالقرن التاسع عشر. وارتبط هذا الأمر بوصول دفعات من السجاد الصغير المصنع آليا من تركيا، والذى يحمل تصاوير تلك الجوامع. وقد استوعب الأساتذة الحرفيون المحليون ذلك الموضوع، وأعادوا صياغته عبر تقاليدهم المميزة لهم، وأخذوا فى تبسيطه إلى حد الازدواجية المتماثلة. ومما يثير الدهشة أن التناول الذاتى لذلك الموضوع قد جرى فى شيروان فقط.

ولا نجد تشكيلات فنية خاصة بين سجاد نامازليج القاراباغى. فهنا، كان سجاد نامازليج يستخدم التشكيلات التقليدية المتناغمة التى تضم أقواس المَحَارب، والتى يمكن مشاهدتها فى أنواع سجاد: "قاراباغ"، و"خان تيرميا"، و"قوباتلى"، وفى العديد من أنواع السجاد الآخر.

وفى سجاد نامازليج الغنجاوى يمكننا مشاهدة أقواس المَحارب فى سجادة "غنجه"، ذات التقاطعات الرأسية للفراغ المتوسط، المؤرخة فى نهاية القرن التاسع عشر، وكذلك فى العديد من سجاد الأنواط "فخرالى" لنفس تلك الفترة. غير أن تصوير المَحارب فى العديد من السجاد، يحمل طابعا زخرفيا بحتا. ويشهد على ذلك الأمر التصوير المتماثل للزخارف، والذى يقع من أعلى إلى أسفل المحيط الأوسط للسجادة.

ولكن على الأرجح، فإن أكثر الإنتاج كمًا من سجاد نامازليج، يمكننا ملاحظته فى قازاخ. فلا توجد منطقة أخرى لغزل السجاد مثل قازاخ، تنتج تلك الكمية منه ذات تشكيلات "نامازليج". وهنا، بالإضافة إلى السجاد التقليدى ذى المَحارب مثل "شيهلى"، و"ديميرتشيليار"، و"صلاحلى" وغيره، يتم إعداد التشكيلات الخاصة، وهى السجاد الذى يحمل تصاوير هياكل الجوامع ذات السمة الدينية. كما يمكننا مشاهدة نموذج بديع لذلك السجاد فى المجموعة الخاصة لبيرنيستى فى زيورخ.

ومع حلول نهاية القرن التاسع عشر سادت البدايات الزخرفية، وبدأت تقاليد الغزل فى الرسوخ. وعند اكتساب التشكيل العام لسجاد نامازليج الأشكال النمطية، أخذ فى التحول إلى موضوع نوطى زخرفى مستقل، يتكرر بطول السجادة. ومنذ تلك الفترة بدأ بعض سجاد نامازليج يفقد قيمته الوظيفية السابقة، على الرغم من احتفاظه باسمه الأولى.

إن النمطية الشديدة للمَحارب وتحولها إلى موضوع زخرفى بسيط، يمكن ملاحظتها فى سجاد قازاخ. وهكذا، فإن استخدام المَحارب فى سجاد نامازليج لخلق تشكيلات مغلقة، يمكننا مشاهدته -على سبيل المثال- فى سجاد "ديميرتشيليار"، و"صلاحلى". وفى قازاخ يصنعون أيضا سجادا مبتكرا فريدا بتشكيل المحراب ذى الجانبين، والمماثل لما يغزلونه فى أردوبيل. وفعليا، فإن مثل ذلك السجاد يفقد قيمته الوظيفية باعتباره سجادة للصلاة، ويمثل المحراب هنا مجرد تشكيل زخرفى.



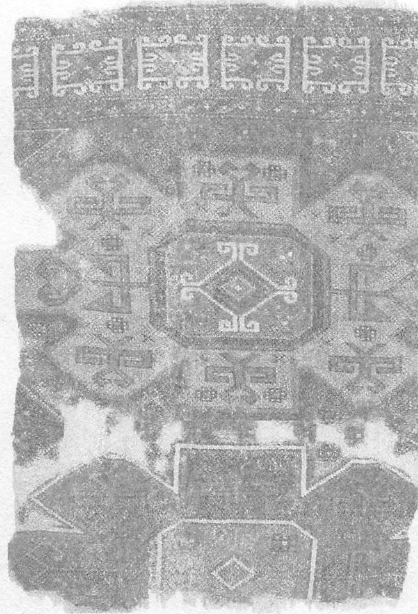
المكون السلجوقى

بدءًا من القرن الحادى عشر وحتى الثانى عشر، وعلى الأراضى الشاسعة لآسيا الوسطى، وأذربيجان وفى تركيا، تحركت القبائل السلجوقية، لتستوطن هذه الأراضى، وتحديدا فى تلك الفترة التاريخية، حيث قاموا بغزل السجاد السلجوقى الرائع.

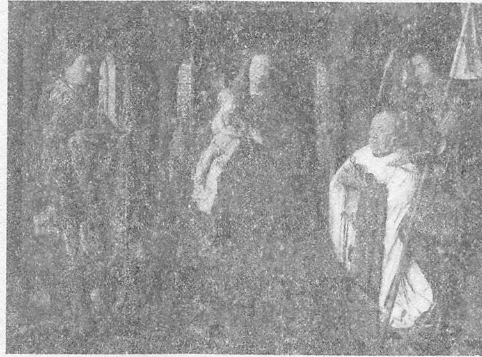
وعلى هذه المساحة الواسعة من الأراضى، انتشرت الموضوعات الزخرفية المتماثلة، والتقاليد الموحدة لغزل السجاد، كاشفة عن الشراكة الوراثية للشعوب، والروابط التاريخية والثقافية بينها.

إن سجاد آسيا الوسطى وأذربيجان وتركيا فى إطار التقاليد السلجوقية، يكشف أمامنا آفاقا جديدة تماما، وحقائق ودوافع تشهد على الشراكة الوراثية لشعوب آسيا الوسطى وأذربيجان وتركيا، وعن فنونها وثقافتها التى تطورت فى مجرى واحد فرضته الروابط الإثنية الوراثية، والسياسية الاجتماعية، والفكرية والتاريخية والثقافية.

والكثير من السجاد السلجوقى خلال القرون ١٣- ١٥، قد شوهد فى قونى (أناطوليا) ويسمى "سجاد قونى"، ويوجد فى متاحف برلين وإسطنبول وقونى ذاتها. وقد ظلت تصاويره محفوظة فى لوحات رسامى إيطاليا وهولندا خلال القرنين ١٥- ١٦. ومن بينها يوجد كذلك السجاد الأذربيجانى، والذى يتكون أساس تشكيله من صليب ذى نهايات متساوية، ومعين صغير يقع فى المنتصف، وزوج من الخصل على هيئة قرون أو خطاطيف تقع عند نهايات تقاطع الصليب. وفى آسيا الوسطى يسمى هذا الموضوع الزخرفى "كيكالاك"، أو "كوخنا ناخيش" فى أذربيجان.



سجادة سلجوقية. القرن ١٥.
متحف الفنون التركية والإسلامية. إسطنبول.



سجادة "موجان". قاراباغ. أذربيجان. سجادة "زيفا". جوبا. أذربيجان.
"هانس ميلنج" بورتريه الفتى الصغير. فان إيج "مادونا كانونيكا فاندير بابى".
١٤٩٠. مقطع.
قسم متحف جروننج، بروجى
المتحف الملكى للفنون الرفيعة بروكسل



هانس ميلنج "ماريا مع الصغير والملاك".
المتحف القومى للقرون الوسطى. باريس. ١٤٧٥- ١٤٧٩.
المعرض القومى. لندن.



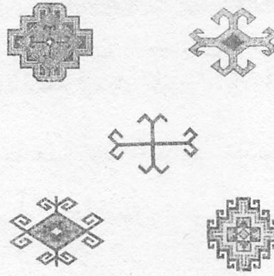
سجادة "جوبستان". شيروان. أذربيجان.
جوبلان "السيدة مع وحيد القرن". ١٤٨٤- ١٥٠٠.

إن الصليب والمعين باعتبارهما أشكالا هندسية، يعدان كذلك من حيث الجوهر شكلاين متناقضاين أو معاكسين يعبران عن المضمون الروحى فى مواجهة بعضها بعضا.

ويرتبط الصليب بالشعلة السماوية والنور، ويشير نحو حركته فى اللانهائية، ويكشف هذا الرمز عن العالم الخارجى للطاقة الإلهية. فالصليب متساوى الأطراف هو رمز تينجرى (تانرى) المجازى عند التيورك، وهو الإله الموحد الذى يجسد انسجام العالم والعالم الروحى عند التيورك.

ويرمز المعين إلى الجوهر المحدد، والحركة إلى الداخل والثبات. ويرتبط المعين- المربع، بأحد العناصر الأولية- الأرض، ولكن خلافا للمربع البسيط، فهو يضم فى داخله الطموح إلى الأعلى.

ومن حيث النشأة، فإن موضوع "كايكالاك" يمكن إرجاعه إلى الطبقات القديمة للفن، حيث إننا نشاهده فى زخارف المصنوعات الفخارية للعصر الحجرى- النحاسى فى آسيا الوسطى وفى أذربيجان. وعبر مسيرة تطوره وإثرائه، فقد اكتسب العديد من الأشكال- من مركز التقاطعات تخرج أربعة أشعة إضافية تنمو وتتشعب بنفس عناصر الخصل، وبالإضافة إلى ذلك فقد تغير مركز الموضوع الزخرفى، وتحول المعين المصور على هيئة عين فى منتصف التقاطع إلى معين متدرج ذى خطاطيف من المحيط، ويحوى نقشا فى داخله لنجمة ثمانية الأطراف أو صليب.



أصبح هذا الموضوع الزخرفى هو النموذج الأول المتميز بقاعدة بنائه التى طورت الزخارف المزينة للسجاد فى آسيا الوسطى وأذربيجان وتركيا، بعد أن مرت بمرحلة من التعقيد وتغير الأشكال والإضافة والنمطية.

وفى أذربيجان يتم تفسير الموضوع الزخرفى السلجوقى من خلال التنوع العديد والتشكيلات الكثيرة، بدءًا من الحفاظ على التشكيل الكلاسيكى، وحتى النقل اللانهائى، وإعادة تشكيل العناصر الزخرفية، وكذلك التنوع اللونى والتناقض بين الألوان.

وبصورة أساسية نجد هذا الأمر جليا فى سجاد جوبا، وشيروان، وغنجه، وقاراباغ، والذى يحمل الموضوعات المذكورة، حيث تعلو القيمة الزخرفية فوق القيمة التقليدية. وانطلاقا من الخريطة الأولية تنشأ تنويعات التشكيلات.

وفى سجاد "حاجى كابول"، و"تشيليبى" يشترك موضوع الصليب فى هيئة النوط المركزى أحيانا، وأحيانا أخرى يتحول إلى زخرف رشيق يتكرر عبر مساحة السجادة بأكملها، طبقا للعادات القديمة للغزل.



سجادة "حاجى كابول". شيروان. أذربيجان.
أوائل القرن ٢٠. متحف الدولة للسجاد الأذربيجانى.
باكو. مجموعة رقم: ٤٣٤٥.



سجادة "تشيليبى". قاراباغ. أذربيجان.
عام ١٨٩٧. مجموعة خاصة.

وقد وجد ذلك السجاد انتشارا واسعا له، خاصة بالنسبة لسجاد قـازاخ الذى يتميز باستخدام مختلف الأشكال الهندسية ذات الرموز القديمة التى تؤكد عليها هندسية الشكل.

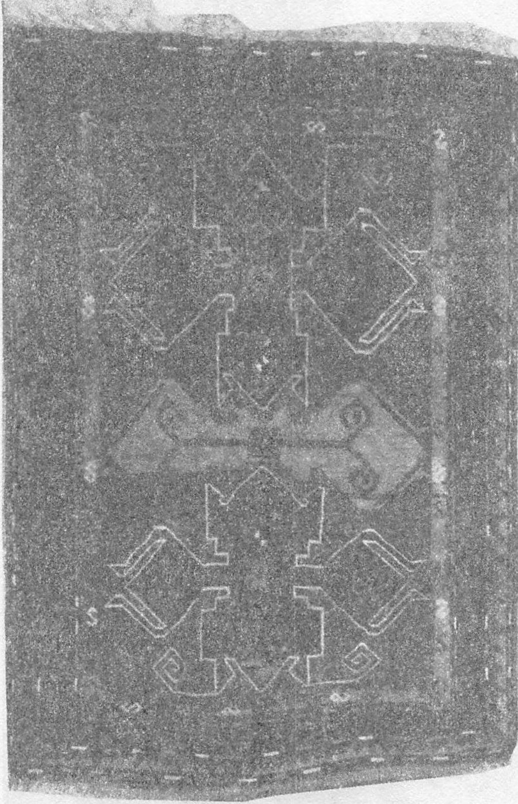


سجاد قازاخ. أذربيجان. القرن ١٩. المجموعة الخاصة.



سجادة "بورتشالى". قازاخ. أذربيجان. أوائل القرن ٢٠.
متحف الدولة للسجاد الأذربيجانى.
باكو. مجموعة رقم: ٥٣٣٤.

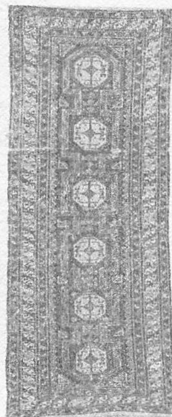
وهذا النوع من السجاد يمكن وصفه على النحو التالى: فى المنتـصف تقع الأنواط، التى وضعت بنفس النسق فى سجاد "شيهلى"، و"ديميرتـشليار"، و"بورتشالى"، و"قارا- قيونلو"، وذلك بعد أن تحولت إلى شكل كبيـر شـبيه بهيئة الطائر، ثم تصبح الموضوع المركزى الرئيسى لسجادة "ليمبيلى".



سجادة "ليمبيلى". قازاخ. أذربيجان. أوائل القرن ٢٠.
متحف الدولة للسجاد الأذربيجانى
باكو. مجموعة رقم: ٧٨٧١.

وفى ظل هذا الأمر، فإن الهيئة القديمة الأولية لموضوع الشكل الصليبى ذى المعين الصغير والخصلتين، يظل محتفظا بقيمته الفنية والفكرية الأولية. ومن المثير أن السجاد المماثل من قاراباغ يسمى أيضا "ليمبيلى".

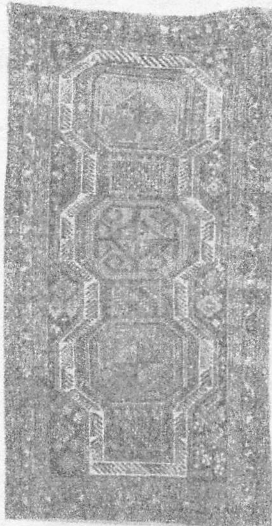
وهذه المجموعة من سجاد قازاخ؛ والتى تمثل تشكيلات كاملة؛ تتكون من أنواط ممتدة رأسيا فى صورة معينات ومربعات ومثمنات متحدة بحاشية واحدة، تكسب التشكيل كله شكلا موحدا يذَكر بالشكل الإنسانى. وقد اكتسبت التصويرات الإنسانية- طبقا للمصادر- فى وقت ما أهمية سحرية، ويمكن تتبع تقاليدها فى أذربيجان منذ أقدم العصور، مما انعكس فى اسماء هذا النوع من السجاد- "هيكيال" (التمثال). وعند استخدام شكل سجاد الصلاة الأذربيجانى نامازليج، فإن هذه الأشكال يضاف إليها الخط الكوفى النمطى، وذلك على أنواط الحواشى التى تتحد معا. كما جرى كذلك غزل السجاد ذى التشكيلات المماثلة فى جوبا، وذلك باسم "قاديم مينارا" (المنارة القديمة).



سجادة "قاديم مينارا". جوبا. أذربيجان. أوائل القرن ٢٠
متحف الدولة للسجاد الأذربيجانى
باكو. مجموعة رقم: ٥١٢٤.

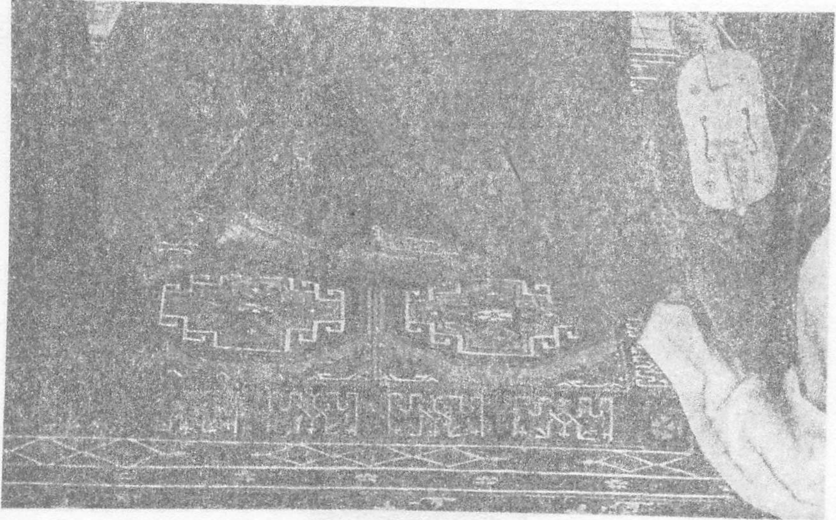


سجادة قازاخ. أذربيجان. أوائل القرن ٢٠
متحف الدولة للسجاد الأذربيجانى
باكو. مجموعة رقم: ٦٣٣٣



سجادة "هيكيال". قازاخ. أذربيجان. أوائل القرن ٢٠
متحف الدولة للسجاد الأذربيجانى
باكو. مجموعة رقم: ٤٤٤٩.

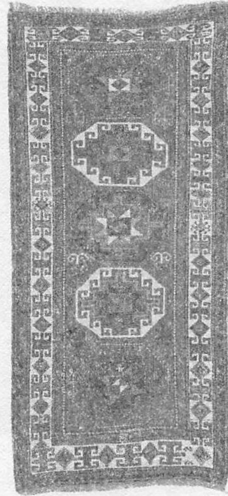
والنموذج الآخر للزخرف السلجوقي هو- المعين المتدرج ذو الخطاطيف مثل النموذج الذى يحتوى على النجمة المثمنة، أو الصليب، والذى يتميز هو الآخر بالتناول المتنوع لنفس الموضوع من خلال زخارف السجاد الأذربيجاني. ومن بينها السجاد الذى يتمتع بتشكيلات تتكون من مربعات مع المعينات المتدرجة الموضوعة فى أطر بمحيط اثنى عشر من العناصر القديمة ذات الأشكال الخطافية. والسجاد الذى يحمل هذه الموضوعات الزخرفية والمعروف باسم "زهرة ميلينج" يمثل اهتماما خاصا، حيث إن تلك الأشكال قد أصبحت الأساس الذى قام عليه سجاد آسيا الوسطى، وأذربيجان وآسيا الصغرى في القرون التالية وحتى القرن العشرين.



سجادة "موجان". قاراباغ. أذربيجان. القرن ١٥.
لوحة هانس ميلينج "ماريا مع الصغير"
مقطع. عام ١٤٨٥
المتحف التاريخى. فيينا.

وقد أخذ الاحتفاظ بالموضوع الزخرفى التقليدى فى سجاد "موجان" يغير أشكاله فى نفس الوقت مع مواقفه الجمالية فى سجادة "شيتشيكلى موجان"، والذى اكتسب فيه الشكل الصارم القديم من المرونة والانسيابية المميزة لصناعة السجاد فى قاراباغ فى القرن التاسع عشر.

وباعتباره موضوعا تقليديا (سلجوقيا) رئيسيا، تمثله زخارف المعينات والمربعات والمثلثات المتعددة فى سجادة غنجه "قياديم غنجه"، وفى سجاد شيروان، فهو أيضا يتمثل فى موضوعات سجاد جوبا "سيرت- تشيتشى"، ويظهر فى بناء سجاد الصلاة والأنواط الكبيرة التى تشكل كل سطح تشكيل سجاد غنجه.



سجادة "قياديم غنجه". غنجه. أذربيجان. عام ١٩٠٠.
المجموعة الخاصة.



سجادة "شيتشيكلى موجان". قاراباغ. أذربيجان. أوائل القرن ٢٠.
متحف الدولة للسجاد الأذربيجانى.
باكو. مجموعة رقم: ٣٣٤٠.



سجادة "بولود". قاراباغ. أذربيجان.
القرن ١٩. متحف الدولة للسجاد الأذربيجانى. باكو.
مجموعة رقم: ٣٨٤

ظهور زخارف الشرق الأقصى

إن الطبقة الجديدة التى تشكلت واكتسبت تطورها فى الفن الأذربيجانى عبر القرنين ١٣- ١٤ مع ظهور السلاجقة والأُجوز، قد أضيف إليها المواضيع التعبيرية، التى ارتبط ظهورها بالغزو المغولى. وبالإضافة إلى المغول الوافدين إلى أذربيجان فقد انتقل إليها الرحل من الصين وآسيا الوسطى ممثلين فى العديد من القبائل الناطقة بالتيوركية، واستوطن قسم كبير منهم هنا. وكذلك انتقلت معهم عناصر فن الشرق الأقصى إلى الفنون التعبيرية لأذربيجان.

ومن المعروف أنه بالإضافة إلى المغول الوافدين إلى آسيا الأمامية والقوقاز، فقد وفد عدد كبير من الأيجور(*) الذين حملوا معهم النمط الخاص لفن رسم المنمنمات. وهنا تحديدا فى أذربيجان، فإن هذا الرسم الذى اكتسب تطوره اللاحق، قد أصبح واحدا من أهم مجالات الفنون التعبيرية. وبالنسبة إلينا فإن رسم المنمنمات يمثل قيمة تتبلور فى أن رسامى النسيج الأوروبيين كثيرا ما يضعون فى لوحاتهم تصاوير السجاد الأذربيجانى، وبما أن هذه المنمنمات تتمتع بتأريخ دقيق بدرجة كافية، يصبح لدينا الفرصة لتحليل الرسومات الموضوعة فى سجادهم، والتى كانت قائمة فى القرنين ١٣- ١٤،

(*) "الأيجور- أقلية من السكان المسلمين تسكن إقليم سينك يانج (تركستان الشرقية سابقا) الواقع فى جمهورية الصين، ويبلغ تعدادها حوالى عشرة ملايين نسمة. ويتحدثون اللغة الأيجورية، وهى فروع اللغة التركية ولكنها تكتب بالعربية ــ المترجم

ولم يحتفظ بها حتى أيامنا هذه، وطبقا لذلك يمكننا الحكم على تطور النقوش، والنمط، والتشكيل.. إلخ، وتحديد تواصل ذلك التطور.

ويعود تشكيل رسم المنمنمات؛ باعتباره أساسا للثقافة الشرقية؛ إلى القرن الثامن. ففى ذلك الوقت كانت أذربيجان جزءا مكونا من دولة هولاكو الضخمة، والتى كانت عاصمتها تبريز. واستطاعت مدرسة تبريز لرسم المنمنمات التى تشكلت فى القرن الثامن، وظلت محتفظة بريادتها الفنية حتى نهاية القرن السادس عشر، أن تحدد أذواق المدارس الفنية والأفكار الجمالية، التى كانت دائما "تصدر" إلى كل المراكز الثقافية فى الشرق الإسلامى.

وكما أوضحت الدراسات، فإن القسم الأكبر من المنمنمات الرائعة فى القرنين ١٣- ١٤، والتى زينت كتب المخطوطات، قد تم إبداعه فى مقر أباطرة الحكام الهولاكيين فى تبريز. ومما يلفت الانتباه أن الدور الكبير فى تشكيل مدرسة تبريز لرسم المنمنمات فى القرنين ١٣- ١٤، قد لعبه الرسامون التيورك- الأويجور. وظلت القوانين التى وضعوها فى رسم المنمنمات قائمة للعديد من القرون فى كل أرجاء الشرق عمليا. كما إن أكثر الأعمال المبكرة التى وصلت إلينا من نماذج رسم المنمنمات لمدرسة تبريز، والتى يعود تاريخها إلى نهاية القرن الثالث عشر (أعوام ١٢٩٠- ١٢٩٥)، هى المنمنمة التى تصور سجادة "إلهان يُملى مرسوما للوزير" من مجموعة متحف باريس القومى، والتى يظهر بها إلهان ووزيره مرسومين على خلفية شجرة الأجاص الكبيرة فى السجادة مع المنمنمة، من مخطوطة "منافى الحيوان".

ومنذ ذلك الوقت أصبحت رسومات السجاد تمثل ظاهرة خاصـــة فـــى المنمنمات، وأخذ رسامو المنمنمات يضعون بدقة الزخارف الهندسية والنباتية وغيرها. وفى السجاد المرسوم فى المنمنمات نـــشاهد الخطـــوط الكوفيـــة، والتشكيلات التى تضم المواضيع والزخارف، وتعكس النمط الفنى للعـــصر. وعلى هذا النحو، فإن رسم المنمنمات يسمح بتتبع ملامح التواصل فى تطور فن السجاد فى أذربيجان، وبلورة رسوخ بعض الوسائل التشكيلية والأشكال، التى أصبحت مع مرور الوقت تقليدية ومميزة لـــبعض المـــدارس الدينيـــة المحددة فى فن صناعة السجاد الأذربيجانى.

وكما يتضح من إحدى المنمنمات ذات التشكيلات المنتشرة فى ســـجاد القرن السادس عشر، فإن تشكيل "جيلبندليك" الذى اكتسب تطويره اللاحق فى القرون التالية، يمكننا مشاهدته فى سجاد شيروان، وذلك فى منمنمة "ســـراى ألبينى" عام ١٤٥٠- ١٤٦٠، فى متحف مكتبة برلين الحكومية، كما يوجـــد مثل هذا التشكيل فى منمنمات القرن السادس عشر، وفى سجاد شيروان فـــى القرن الثالث عشر.

وتشكل قاعدة هذا التشكيل نجمة ثمانية الأطراف ويظهر كـــل طـــرف منها على شكل شعاع، وبينها صلبان متساوية النهايات، والتى تم استخدامها فى المعمار الأذربيجانى من قِبل "خانيق على نهر بيرساجات" (القرن ١٢).

وهناك عدد من السجاد الأذربيجانى فى القرن التاسع عـــشر يعـــرض الأنواع المتنوعة لذلك التشكيل، حيث يمضى التشكيل فـــى صـــرامة طبقـــا

للتقاليد على سجادة "حاجي كابول"، وفي سجاد "ساليان"، فتبدو المواضيع التشكيلية الرئيسية كما لو أنها تتوزع في انسيابية- النجمة الثمانية والصلبان متساوية النهايات، لتتوالى حول المحور الرأسي للسجادة، وعلى المحور الآخر تصبح الصلبان هي العناصر الوحيدة لهذا التشكيل. ويمكن العثور على مثل هذا التناول في سجادة قازاخ "ديميرتشليار"، وسجادة شيروان "ساليان"، ومثل هذا الأسلوب نشاهده في نموذج آخر لسجادة "حاجي كابول"، وفي سجادة قازاخ "قارايازى"، حيث يصبح الموضوع التشكيلي الوحيد ممثلا في النجمة الثمانية، وفي نموذج آخر هو "ديميرتشليار"- يصبح ممثلا في النوط المركزى الوحيد. وعند الهبوط إلى الوسط الشعبي، نجد أن تشكيل "جيلبندليك" يضيف تصاوير الطيور، لتصبح تقليدية وتستخدم في مختلف مغازل السجاد في أقاليم أذربيجان. وبعد أن حصلت على اسم جديد لها وهو "جوشلو"، يصبح هذا التشكيل هو الأكثر شعبية في سجاد شيروان- "ساليان"، وفي كليم شيروان "باشالي".

كذلك لعب طريق الحرير العظيم دورا هائلا في نشأة وتطور السجاد الأذربيجاني. ففي القرن الثالث عشر أقامت أذربيجان الروابط اللصيقة التجارية الاقتصادية والثقافية مع الصين. ونتيجة لهذا الأمر ظهرت الموضوعات والنقوش الصينية في الفن الزخرفي التطبيقي الأذربيجاني.

وهكذا، ظهر في فن السجاد الأذربيجاني موضوعات السحب، ونماذج التنانين وطيور العنقاء وغيرها. ولكن كل هذا لم يعق الفن الزخرفي التطبيقي المحلي في أذربيجان من احتفاظه بأصالته وتفرده. فقد استوعب الحرفيون

الآذريون المهرة تلك العناصر، وأعادوا إبداعها بعد أن توحدت مع النمط الزخرفى والتقاليد المحلية، ثم خلقوا تشكيلاتهم الزخرفية الجديدة تماما فى فن السجاد، مثل "أوفنتشلوج"، و"بلود"، و"صراع التنين مع طائر السيمورج" وغيرها.



"خمسة" نظامى. تبريز. أوائل القرن ١٦.
متحف توبجابى. إسطنبول

ويمثل تصوير التنين أكثر الموضوعات انتشارا وشعبية، ذلك لارتباطه بصورة مباشرة بالتصورات المحلية القائمة. ففى الحياة العامة كان الإبداع يضع التنين فى مكانة مهمة، خاصة فى ميثولوجيا الشعب الآذرى، وكانت العلاقة بالتنين فى مختلف الأزمنة ذات معالم مختلفة، ولذلك تغيرت مواضيع السجاد بدورها، ومن مواضيع التنانين التى عمل عليها صناع السجاد الآذريون نجد: التنانين الحارسة للمحيط؛ والتنين الذى يتعارك مع الطيور؛ والتنانين التى تواجه بعضها بعضا؛ والتصاوير منفردة للتنانين.

والمجموعة الكبرى للسجاد الذى يحمل تصاوير التنانين، والتى تم غزلها فى شيروان وقاراباغ خلال القرون ١٥- ١٨، لا تزالت محفوظة فى متاحف إسطنبول ونيويورك "مترو بوليتان"، وفى متحف برلين الحكومى، وفى متحف واشنطن للمنسوجات ضمن المجموعات الخاصة.



سجادة "خاطاى". شيروان. أذربيجان. القرن ١٧- ١٨.
متحف فلادلفيا للفنون. فلادلفيا. مجموعة رقم: ٤٨- ٨٣-١.

اكتسب سجاد "التنانين" تطوره اللاحق فى القرنين ١٩- ٢٠، وحتى يومنا هذا، ممثلا فى الأعمال التشكيلية الفريدة المحلية لمدارس السجاد الفنية فى أذربيجان.

وقد ظهرت أول أنواع السجاد التى تحمل تصاوير التنانين التى تصارع طائر العنقاء فى أذربيجان فى القرن الخامس عشر، وظلت قائمة حتى القرن الثامن عشر. وهى ممثلة فى منمنمات تبريز فى القرنين ١٥- ١٦، وفى السجاد غير الوبرى من مجموعة متحف برلين للفنون، الذى تم غزله فى قازاخ فى القرن الخامس عشر، وسجادة قاراباغ فى نهاية القرن السادس عشر من متحف اللوفر فى باريس.



منمنمة "مشهد الصيد". سلطان محمد. عام ١٥٤٩.
النصف الأيمن للمنمنمة من مخطوطة "السلسلة الذهبية" لجامع.



سجادة. "صراع التنين مع العنقاء". قازاخ. أذربيجان. القرن ١٥.
متحف برلين للفنون.



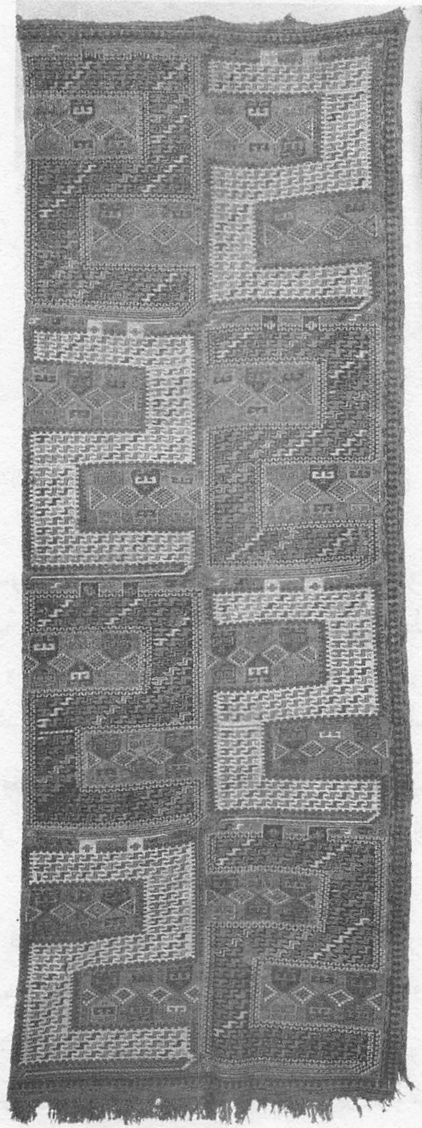
سجادة "التنينية". تبريز. أذربيجان. نهاية القرن ١٦.
متحف اللوفر فى باريس.

لقد عكست موضوعات ذلك السجاد التصورات الميثولوجية للشعب. فقد كانت الرؤى الأسطورية للآذريين منذ أقدم العصور، مرتبطة بنموذج التنين الذى يجسد قوى الشر، وتقف قوى الخير فى مواجهته. ويتناول كل من الفلكلور والحكايات الشعبية والأدب الصراع الأزلى للتنين مع طائر السيمورج.

وفى الصين لم يكن مقبولا موضوع التنانين الأذربيجانية فى السجاد، ذلك لأن التنين والطائر كان ينظر إليهما باعتبارهما من الكائنات الخيرة على حد سواء.

والتنين الصينى فى صراعه مع طائر العنقاء يصور على هذا السجاد بصور متنوعة الأشكال ومشبعة بالأفكار والتقاليد القومية والحرفية المحلية.

وقد تم وضع التصاوير النمطية للتنانين الصينية الوافدة من الشرق الأقصى بأفكارها الطيبة، على حواشى سجاد شيروان وغنجه منذ القرن الرابع عشر، لتحمل وظيفة حارسة حامية. وحتى وقت قريب، كان سجاد "فيرنى" غير الوبرى الذى يعلق فى الخيمة أو البيت، ويصور التنين، ينبغى أن يحمل معه السعادة والخير الوفير.



فيرنى. قاراباغ. أذربيجان. عام ١٣١٦هـ (عام ١٨٩٨).
متحف الدولة للسجاد الأذربيجانى. باكو.
مجموعة رقم: ٣٤٤٦



دومينيكو دى بارتولو "تدليل اليتيم وزواجه"
(مقطع من الجدارية). ١٤٤٢. القديسة ماريا ديلا سكالا.

قام الفنانون الإيطاليون والهولنديون والفرنسيون فى عصر النهضة بتصوير السجاد على الجداريات والنسيج الكتانى والجوبلين، وذلك لعشقهم وتقديرهم لجدارته. والشاهد الفعال على شعبية فن السجاد الأذربيجانى لذلك العصر، يعد تصوير السجاد التاريخى- ذلك المسمى بالسجاد "السلجوقى" خلال القرنين ١٣- ١٤، والذى يحمل موضوعات الوحوش فى جداريات ولوحات الرسامين الإيطاليين عبر القرنين ١٤- ١٥. وموضوعات "الطيور المنفردة" فى لوحات جوتو، ونيكولو دى بونوكروزو، وبيتشيو دى سيمون، وكولا دى بيتروتشيلى، وجدارية أمروجيو فى بالاتسو بوبليكا، وهو موضوع الشجرة مع "الطيور المواجهة" فى لوحة سيمون مارتينى، وجدارية نيكولو دى بيترو "نداء الأب متَى"، والتى تمثل الحيوانات فى لوحات مدارس ساسيت، وتاديو جادى. وقد أصبح السجاد الذى تضمه تلك التشكيلات جزءا لا يتجزأ من اللوحات، وشكل معها بناء واحدا مكتملا فى الطابع العام ومجمل التشكيلات اللونية.

واليوم، فمن المعترف به تأثير السجاد على رسـومات توسـكانى، فالصبغة اللونية للوحات عصر النهضة المبكر الإيطـالى، تميـزت ببهـاء الألوان والتناقضات اللونية، وحملت زخارف النسيج نقوشا رمانية الـشكل، وحلقات بنقوش تصور الأسود وأشكال التنانين والطيور. وكانت كـل هـذه الاختلافات مميزة لصناعة السجاد الأذربيجانى. وكان رسامو عصر النهضة الموهوبون والمرهفون فى استيعاب الرائع، قد اجتذبهم وألهمهم جمال السجاد الأذربيجانى، فوضعوه فى تصاويرهم أمام معاصريهم وأحفادهم، باعتبـاره نموذجا للفن الرفيع. وتشمل دائرة ذلك السجاد تلك النماذج التـى تـضمنتها أعمال أساتذة القرون ١٥- ١٧: هانس جـولبين، وبيننتوريتـشيو، ولوتـو. ومضى ينتشر فى جماليات عصر النهـضة التـرابط والأشـكال البـسيطة والطبيعية، وبريق وتنوع الألوان، الذى كان مميزا للسجاد بتشكيلاته الهندسية فى تلك الفترة.

ومن الملحوظ أن جوستاف قولى فى كتابه "التأثير الشرقى على رسـم توسكانى"، قد عبر عن وجهة نظـره بأن جنوب القوقـاز أو حتـى شـمال إيـران، كان منابع متاحة لذلك السجاد الـذى اسـتخدم الموضـوعات ذات الأصل الصينى.

بالإضافة إلى ذلك، فمنذ القرن الخامس عشر لوحظ فى أوروبا تقليـد السجاد الأذربيجانى. ففى عام ١٦٠٤ أقيم فى باريس ورشة سافونيرى، وكان الملك هنرى الرابع هو المبادر فى إقامتها. وكان قيام الورشة تلبية لضرورة حكومية، حيث إن الأرستقراطيين الفرنسيين كانوا يدفعون الكثير من المـال

لشراء السجاد الشرقى. وفى عام ١٨٢٥ انضمت ورشة سافونيرى إلى فريق جوبلان الشهير، والذى يعمل حتى يومنا هذا. وهناك نوع شهير آخـــر مـــن السجاد الفرنسى الذى يعيد إنتاج النقوش الأذربيجانية، وهو أوبيسون. وقد بدأ غزل السجاد فى المدينة الفرنسية أوبيسون فى عام ١٦٦٥، وظـــل إنتاجـــه مستمرا حتى منتصف القرن التاسع عشر.

* * *

فن الصفافدة

كان السجاد الأذربيجانى دائما، وخاصة فى أوقات التطور الجامح للثقافة الشرقية، بوتقة تنصهر بداخلها العديد من البدايات الجمالية. وقد ظل السجاد محتفظا بروح وتنظيم مادته التقليدية، وضم بداخله أكثر موضوعات الواقع تنوعا، وقد اغترف صانعوه الموضوعات من الأدب، واستوعبوا فن رسم المنمنمات بإبداع. وفى هذا الإطار يتميز القرن السادس عشر الذى دخل تاريخ أذربيجان باعتباره القرن الذهبى لحضارتها. ففى ذلك العصر جمعت التحف الأصيلة من السجاد فى داخلها دقة وجمال رسم المنمنمات والحلول التقليدية الزخرفية المسطحة للموضوعات، ومنظومة الألوان الرائعة، التى تعكس روعة الطبيعة وتنوعها.

فى القرن السادس عشر أقامت أسرة الصفافدة التيوركية دولة مركزية قوية، وكانت ترعى تطور الثقافة والفنون. وفى تبريز عاصمة دولة الصفافدة القوية؛ والتى أصبحت من أهم المراكز الثقافية فى الشرق؛ تشكلت مدرسة تبريز الساطعة الأصيلة فى رسم المنمنمات. ففى منمنمات تلك الفترة المحفوظة فى المجموعات الخاصة بالمتحف البريطانى فى لندن، وفى متحف "توبكابى سراى" فى إسطنبول، يمكننا مشاهدة تصاوير السجاد الرائع بالنقوش الكوفية، والتشكيلات الفنية "إسليمى"، و"خاطاى"، و"بولود"، وسجاد الصلاة نامازليج ذو الخلفية الناعمة المستوية، وتشكيلات "أفشان"، وتكوينات "لياتشيك– تورنيج" وغيرها، وكذلك السجاد الذى يتناول موضوعات بعينها. إن المنمنمات الرائعة لمدرسة تبريز لذلك العصر، لم تبهر الناظر فقط بالنماذج الرائعة للسجاد الأذربيجانى، بل أيضا أكدت تأثير رسم المنمنمات على فن السجاد.

في عاصمة الدولة تبريز عملت ورش البلاط الكبيرة، والتي كانت على صلة وثيقة بصناعة السجاد، وعمل في تلك الورش رسامو المنمنمات الذين أبدعوا التشكيلات الماهرة. فعلى سبيل المثال، وفي منمنمة الكفوف لرسام المنمنمات الأذربيجاني البارز سلطان محمد (القرن ١٦) نرى طائر العنقاء مصورا في السجادة.

في تلك الفترة، جرى العمل في سجاد تبريز وأردوبيل حتى درجة الكمال، على الزخرف النباتي ذي الخطوط المنحنية، مما مثل دفعة قوية لظهور وتطور التكوينات الجديدة: "أقاجلي"، و"لياتشاك- تورونت"، و"أفشان"، و"شيخ صافي"، و"شاه عباسي". ويمكن مشاهدة النماذج الكلاسيكية لهذا السجاد، والتي أطلق عليها العالم الأمريكي أرتور بوب اسم "العظيمة"، في مجموعات متحف ميلانو بولدي بيتسولي، ومتحف فيكتوريا وألبرت في لندن، ومتحف الفنون التطبيقية في بودابست، ومتحف متروبوليتان في نيويورك، ومتحف الفنون التطبيقية في باريس. ومن قمم فن السجاد الأذربيجاني لتلك الفترة، تعد سجادة "شيخ صافي" المعروفة في الغرب باعتبارها سجادة "أردويبل"، وهي محفوظة في مجموعة متحف فيكتوريا وألبرت في لندن.

وبداية من القرن السادس عشر، يلاحظ على وجه خاص تأثير رسم المنمنمات في تناول تشكيلات السجاد التي تصور موضوعات بعينها.

ويتمتع بتاريخ يمتد لقرون عديدة السجاد الذي يحتوي على موضوعات محددة في مناطق آسيا الوسطى والأمامية. ويعود بجذوره إلى أعمق القرون القديمة، أقدم أنواع السجاد والأنسجة التي تحمل تصاوير الحيوانات

والصيادين. وقد وصل الباحث فى أقدم السجاد والنسيج فى العالم س. إ. رودينكو، إلى نتيجة مفادها أن الأشكال الهندسية والموضوعات النباتية فى السجاد القديم قد لعبت دورا ضئيلا، واتسمت بالموضوعات المأخوذة عن عالم الحيوان. ويمكن تصوير مختلف الحيوانات بمفردها أو بالمقارنة مع رموزها التى توضع بجانبها. وقد توصل إلى نتيجته على أساس التحليل الشامل للمواد الموثقة.

كانت التشكيلات المصورة لمواضيع الصيد والحيوانات والطيور، واحدة من أكثر الفنون الأذربيجانية من حيث الرسوخ والزخرفة، واحتفظت بملامحها التقليدية الرئيسية حتى وقتنا الراهن. وليس من قبيل المصادفة أن الرموز المقابلة للصيادين والطيور حول جانبى الشجرة، نشاهدها فى السجاد الوبرى للقرن التاسع عشر المصنوع فى قاراباغ، وسجاد زيلى شادا غير الوبرى للقرن التاسع عشر فى باكو. وقد تميزت على نحو كبير تقاليد تصوير الحيوانات المشكلة فى صف أفقى، وذلك بالنسبة لفن آسيا الأمامية فى الألف الأولى ق. م، وظلت قائمة فى العديد من منتجات السجاد من "المفارش، والحقائب، والأجولة.. إلخ.

ومع مرور الوقت، وعندما أصبحت الفلاحة فى العديد من مراكز صناعة السجاد واحدة من المهن الرئيسية، ظهر فى الفنون الزخرفية التطبيقية؛ بما فيها زخارف السجاد؛ الموضوعات النباتية، بالإضافة إلى مطاردات الصيد، وبعد ذلك وفى المرحلة التالية من التطور، ظهر بجانب مشاهد الصيد ما يسمى بسجاد الحدائق.

أصبح القرن السادس عشر تحديدا، هو المرحلة التى حددت الاتجاهات الرئيسية فى الارتقاء بالسجاد الذى يحمل موضوعات الساعة، والذى أصبح فى المراحل اللاحقة نقطة الانطلاق فى تقدير القيمة الفنية للسجاد الأذربيجانى حتى اليوم.

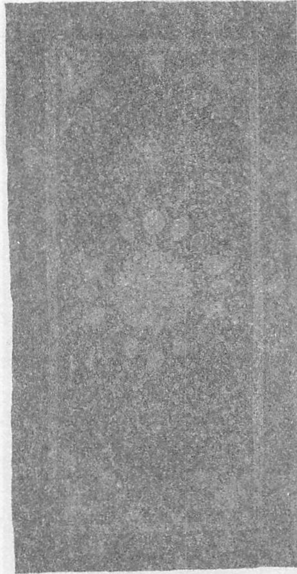
وتتميز هذه الأنواع من السجاد بوحدة النمط، والتوافق المنسجم للموضوعات، والزخاف الزينية، والأشكال الدقيقة والبناء المتناسب، ورشاقة الرسم المغزول والحلول التلوينية. إنها حقا نماذج للفن الاحترافى الرفيع.

كان القرن السادس عشر هو العصر الذهبى، وذلك عندما لبى الفن ضرورة بلورة عظمة وجلال الأسرة الملكية، ولكن الحال تبدل خلال القرنين ١٧- ١٨ عندما حل عصر اضمحلال السلطة المركزية وتدهور الفنون التطبيقية الزخرفية.

ويعد السجاد ذو الموضوعات الزخرفية مثال على الحساسية العالية لدى أساتذة صناعة السجاد فى تلبيتهم لمتطلبات عصرهم. فإن مواكب الصيد الملكية، وفخامة مشاهد الصيد الجماعى للصفوة الإقطاعية، خاصة فى القرن السادس عشر الذى يمثل العصر الذهبى للفنون الزخرفية، قد وجدت انعكاسا لها فى السجاد الأذربيجانى "أوفتشلوج" (الصيد) المصنوع فى إطار محلى صادق، والمتميز بالتطور الموضوعى من حيث التشكيل الزخرفى.

والمجموعة الخاصة لسجاد الموضوعات الزخرفية تتشكل من سجاد الموضوعات الذى يمثل صورا تزين الإنتاجات الأدبية لعظماء شعراء الشرق، وفى طليعتهم إبداعات نظامى غنجاوى.

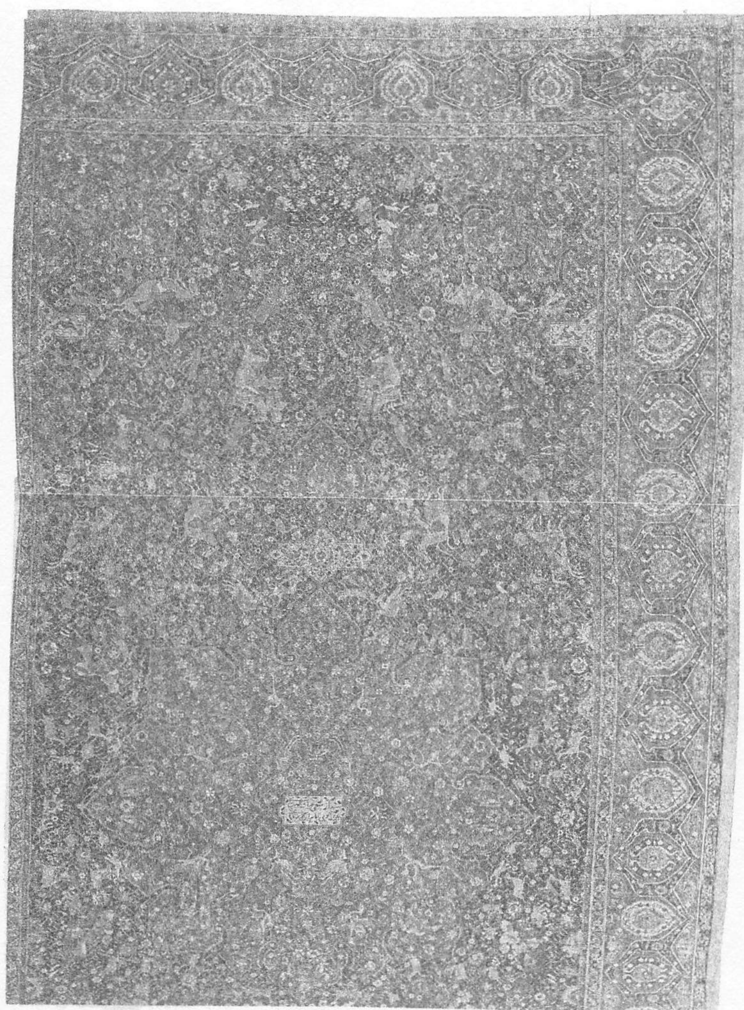
وقد استطاعت المدارس الكلاسيكية الأذربيجانية فى غزل السجاد أن تعمل بنجاح من خلال أساليب ومذاهب رسم المنمنمات الكلاسيكى، وذلك بعد أن أثرته بالتناول الجديد للموضوعات التقليدية، وذلك فى سعيها لدقة الرسم المغزول وجماله، والزخرف الثرى، والتناغم بين النسب المتداخلة واللون والتشكيل.



سجادة "شيخ صافى". تبريز. أذربيجان. عام ٩٤٠ هـ (عام ١٥٣٩).
متحف فيكتوريا وألبرت. لندن.



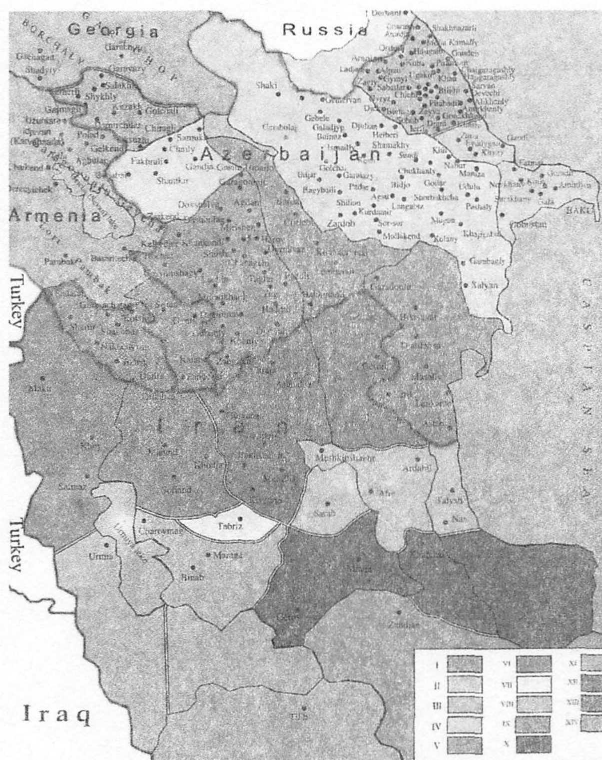
سجادة ذات موضوع زخرفى. تبريز. أذربيجان. النصف الثانى للقرن ١٦.
متحف الفنون التطبيقية. بودابست.



سجادة "اوفتشلوج". تبريز. أذربيجان.
عام ٩٢٩هـ (عام ١٥٢٢- ١٥٢٣م).
"سعى غياص الدين جامع".
بولدى بتسولى. ميلانو.

السجاد الأذربيجانى

فى العصر الجديد والعصر الأحدث



السجاد الأذربيجانى في العصر الجديد والعصر الأحدث

إن العصر الذهبى فى القرن السادس عشر؛ عندما كان على الفن تجسيد عظمة وأبهة الأسرة الملكية؛ قد تبدل فى القرنين ١٧- ١٨، وحل مكانه عصر اضمحلال السلطة المركزية وتدهور الفنون التطبيقية الزخرفية.

منذ النصف الثانى للقرن الثامن عشر، وارتباطا بقيام الإمارات المنفصلة فى جنوب وشمال أذربيجان، باعتبارها دولا مستقلة، ازداد دور المدارس الفنية المحلية. وقد تميز هذا الأمر بخاصة بالنسبة لشمال أذربيجان. وسرعان ما تحررت مراكز صناعة السجاد المحلية من التأثير الاحترافى للمنمنمات الفنية. وصارت تنبثق من داخلها التقاليد التعبيرية للفن الزخرفى التطبيقى. وسرعان ما جرى كل هذا فى نماذج السجاد غير الوبرى الأكثر بساطة من نوع شادا، والذى نرى فيه مرة أخرى التشكيلات السطحية، والتناول الهندسى للموضوع الذى يتكون من أشكال الحيوانات والبشر. وهنا، مثلما فى السجاد الزخرفى، يلاحظ الميل الدقيق نحو النمطية والبناء المتكرر للموضوع التشكيلى، وبالتالى سيادة الأسلوب التقليدى فى خلق الموضوع الزخرفى، الذى تفرضه تقنية الغزل الإنتاجى.

وعند المقارنة بسجاد القرن التاسع عشر- أوائل القرن العشرين فى جنوب وشمال أذربيجان، نلاحظ الاختلافات النمطية. ففى سجاد جنوب أذربيجان بمناطق تبريز وأردوبيل وغيرها، نلاحظ أن الأهم هنا يتمثل فى

تطوير أساليب رسم المنمنمات من خلال موضوعات ونمط الرسم الأوروبى. أما الاتجاه الآخر، فيعبر عنه بدقة فى سجاد شمال أذربيجان، حيث يمضى تدعيم التقاليد الشعبية الأصيلة القديمة فى غزل السجاد، وذلك من خلال السعى نحو التأثير الجمالى للتماثل والإيقاع الصارم.

وهكذا، فإن الموضوع التقليدى بالنسبة لسجاد شيروان وقاراباغ، وهو الصيد ("أوفتشلوج")، يتحول إلى تصوير صياد واحد مع الصقر. ويتم غزل السجادة من الناحية التشكيلية بأسلوب شعبى أصيل من حيث: الرمزية، والأشكال الهندسية، وحركتها الدقيقة، كما لو أنها تعيد من الماضى تفاصيل الزخارف التى نشأت فى عهد وجود قبائل الصيد بعد. وصرنا لا نشاهد فى الموضوع لمسة فنية واحدة مقتبسة غربية، ولم يحاول الصانع الوصول إلى الحقيقة الخارجية المميزة للرسم، ولم يعد السجاد يتحدث حول الصيد أو يسرد موضوعه، بل يكتفى بالإشارة إليه وإلى رمزيته وسمته فقط ولا ينقل الحدث نفسه. إن بساطة ووضوح التشكيل، وصرامة الإيقاع تمنح السجاد جمالا رفيعا ساميا. وفى القرن التاسع عشر يصبح مثل هذا الموضوع بالنسبة للسجاد الذى يمثل الصيد فى شمال أذربيجان، موضوعا كلاسيكيا، ويلاحظ إنتاجه من خلال التناول التقليدى حتى فى منتصف القرن العشرين.

والنموذج الآخر لسجاد الموضوعات الشيروانى من ذلك النوع فى القرن العشرين، يمثله نموذج النمطية. وعند الأخذ بعنصر واحد فى موضوع الصيد فى السجاد الشيروانى؛ وهو تصوير الديك فى النوط المربع؛ نجد أن

الصانع يكرر الأسلوب التقليدى الشعبى أفقيا ورأسيا فى محـيط الـسجادة، ليخلق تشكيلا متكررا ومعادا.

فى سجاد الموضوعات الزخرفية لجنوب أذربيجـان، الـذى يحمـل موضوعات تقليدية من الأدب الشرقى الكلاسيكى، تم الحفاظ بدرجة كبيـرة على الأساس النمطى والتشكيلى المميز للفترة الكلاسيكية، أى إنـه بالنـسبة للقرن السادس عشر فلا يزال تأثير الرسم الأوروبى الواقعى ملموسا. ويشهد الاستخدام الواسع للموضوعات الأدبية فى غزل السجاد على الصلة الوثيقـة بينهما. وكان الوسيط فى هذه الصلة هو فن رسم المنمنمات الأذربيجانى الذى "علَم" صناع السجاد فى القرنين ١٥- ١٦ أسلوب التفكير بالنمـاذج الحيـة، ومستوى التقنية الرفيع الذى وصل إليه الحرفيون الآذريون، مما سمح بخلق التكوينات متعددة الأشكال ذات التعبير الفائق، وعدم الخروج فى ظـل هـذا الأمر عن الحدود الصارمة التى تنظم فن السجاد. والموضوع الأكثر شيوعا يعد الرسومات المصاحبة لمشاهد من إبداعات نظـامى غنجـاوى: "ليلـى والمجنون"، و"خوسروف وشيرين"، و"رسـتم يقتـل الـشيطان الأبـيض"، (الموضوع مأخوذ من "قصيدة شاه")، وفردوسى "عمر الخيـام ومحبوبتـه"، وغيرها.

وفى شمال أذربيجان يمكننا مشاهدة تناول المواضيع الأدبية بـصورة عملية فقط فى سجاد قاراباغ، حيث إن هذا المركز الإنتاجى تحديدا؛ مقارنـة بمراكز غزل السجاد الأخرى فى شمال أذربيجان؛ كان الأكثر اتصالا علـى نحو وثيق مع مدرسة تبريز لصناعة السجاد. ولكن فى سجاد قاراباغ مثـل

"رستم وزهراب" المصنوع فى أوائل القرن العشرين، نتعرف على التناول الشعبى الأصيل للموضوعات الأدبية. وما يضع هذا السجاد فى مرتبة واحدة مع أفضل نماذج فن السجاد الشعبى تلك النسب الهندسية الدقيقة، والتكامل الرفيع للنماذج المجردة من التعقيدات المقصودة، واستخدام التناسب الإيقاعى الصارم.

ولا تزال قائمة حتى يومنا هذا تقاليد إعداد سجاد الموضوعات الزخرفية، الذى يقتبس موضوعاته من الأدبيات الكلاسيكية لإبداعات الشرق. كما إن العديد من السجاد الذى ينتمى لتلك المجموعة، التى أبدعها رسامو الزخارف المحترفون المعاصرون وفنانو السجاد فى جنوب وشمال أذربيجان، لا تزال تحتفظ بتلك التقاليد.

وبدءا من القرن الثامن عشر تغلغل فى فن السجاد الأذربيجانى الموضوعات التعبيرية المرتبطة بالفن الغربى الأوروبى. وبدأت الموضوعات فى السجاد تتأثر بالنمط الواقعى للرسم. ففى القرن التاسع عشر فى أذربيجان دخل الجوبلين، ومنذ ذلك الحين بدأ غزل النقوش الفرنسية على السجاد.

منذ القرن التاسع عشر، ومع دخول القسم الشمالى لأذربيجان ضمن الدولة الروسية، أصبح واضحا بعث العلاقات الاقتصادية بينهما بدرجة أكثر. ففى أذربيجان كان يتم إنتاج النسيج وورق الحائط والأوانى المنقوشة. ومنذ ذلك الوقت ظهر فى السجاد؛ وخاصة سجاد شوشا؛ موضوعات جديدة تضم

تصاوير الجياد والكلاب والقطط، والقديسين المسيحيين، والأوراق المالية الروسية، ولكن هذه الموضوعات غير الأصيلة استخدمت بمهارة من قِبل الحرفيين الشعبيين، واستطاعوا بفضل مهارتهم التقنية العالية فى الغزل أن يضعوا فى ذلك السجاد الألوان الدقيقة، ويسعوا إلى الحصول على التأثير الفنى الرفيع.

وبلا شك، يشير كل ما ذكر أعلاه إلى مدى تعقد وتنوع الزخرف الأذربيجانى للسجاد ومنتجاته. ومما لا ريب فيه أن الزخرف الأذربيجانى للسجاد، سوف يظل موضوعا للدراسة لفترة طويلة، حيث إن مضمونه الفنى، والدلالى والجمالى والروحى والشعورى لا ينضب عمليا فى الواقع.

فى القرن العشرين تغير الكثير فى واقع الثقافة الأذربيجانية. غير أن تقاليد السجاد الأذربيجانى واصلت تطورها فى أعمال الرسامين مثل: لطيف كريموف، وكمال علييف، وجعفر موغيرى، وإلدار ميخائيل زاده، ومحمد حسين حسنوف، وعايدين رجبوف، وجافانشير علييف، وغيرهم، وكذلك فى سجاد الحرفيين الشعبيين فى إطار صناعة السجاد التقليدية.

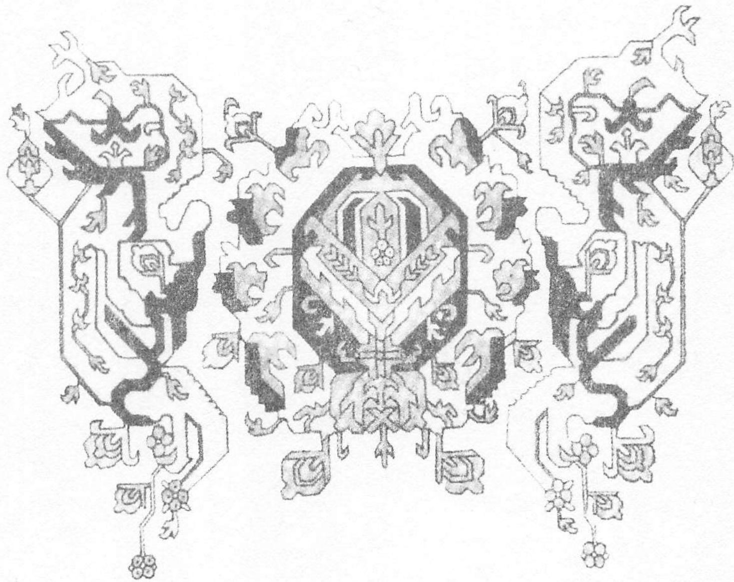
وهذا السجاد عبارة عن تحف عديدة، وليس مجرد آثار تاريخية وجمالية، كما أنه لا يمثل فقط فنا يافعا خالدا، بل أيضا هو دروس حية للماضى، ووصايا متميزة لرسامى القرون البعيدة، للاستمرار فى تأريخ الحياة الشعبية من خلال أسطع النماذج والإيقاعات المتناغمة والألوان المتنوعة.

* * *

الفصل الرابع

السجاد الأذربيجانى

"الأنــواع المحليــة"



السجاد الأذربيجانى
"الأنــواع المحليــة"

تمثل الفترة من نهاية القرن السابع عشر- أوائل القرن العشرين عصرا لازدهار الغزل الشعبى الأذربيجانى. ففى تلك المرحلـة نـشأت الإمـارات الأذربيجانية المحلية، ومضت المراكز المحلية والشعبية لـصناعة الـسجاد تتطور بوتيرة أكبر من مراكز الغزل التابعة للبلاط. وتحديدا فى تلك الفتـرة ترددت بقوة جديدة فى وعى الشعب، تلك الطبقات القديمة للأنمـاط العتيقـة الإثنية غير الواعية، مما يمكن النظر إليه بمفهوم ما، باعتباره بداية للعـودة إلى التقاليد الأولية، وفى هذا الإطار، فإن الصلة بتلك التقاليد لم تُفقد أبدا.

ويتميز السجاد الأذربيجانى بتنوع أنماطه وأنواعه. كمـا إن الثـراء النمطى للسجاد الأذربيجانى؛ بالإضافة إلى العوامل التاريخية والإثنية الثقافية؛ كانت ترتبط بالتنوع المذهل الطبيعى والمناخى للمنطقة، الذى سـاعد علـى تطور صناعة السجاد. فقد ارتهنت منظومة الألـوان والتـشكيلات اللونيـة الإيقاعية المنسجمة للسجاد الأذربيجانى فى الكثير منها، باستيعاب المنـاظر الطبيعية المتنوعة- موقع التطور على ضوء الشفرات المعلوماتيـة متعـددة القرون للفكر الفنى.

وعبر قرون طويلة من تطور غزل السجاد فى أذربيجـان، تـشكلت المراكز الراسخة لصناعة السجاد، والتى ارتبط نـشأتها وتطورهـا بتلـك العوامل مثل توافر قاعدة المواد الخام- رعى الأغنام. ويمكن فى هذه المنطقة

إبراز ثلاث بؤر لإنتاج السجاد: *الأول*– المنحدر الجنوبى الشرقى للقوقاز الكبير فى الاتجاه نحو القزوين والجنوب، وناحية وهدة شيروان؛ *والثانى*– يقع فى منطقة القوقاز الصغير ويمتد حتى شواطئ نهر آراز فى الجنوب، وحتى كافان فى الاتجاه الشمالى الغربى. وكل من هذين المركزين يقعان بصورة رئيسية على أراضى جمهورية أذربيجان المعاصرة، وينبثق تشكيلهما من قلب الشروط الجغرافية الطبيعية. أما المركز *الثالث* لغزل السجاد، فقد تشكل تاريخيا فى جنوب أذربيجان، فى منطقة جبال طاليش التى تمتد إلى المنخفض الواقع بين جبال أردوبيل وسيراب حتى تصل إلى تبريز.

وكانت هذه المراكز؛ التى تشكلت تاريخيا واكتسبت تطورها ولا تزال تعمل حتى وقتنا هذا فى غزل السجاد فى أذربيجان؛ تقع فى أماكن رعى الماشية.

وكانت أهم هذه المراكز عند تخوم القرنين ١٩– ٢٠، تقع فى جوبا، وشيروان، وباكو، وغنجه، وقازاخ، وقاراباغ، وتبريز، وأردوبيل، وهى التى حددت الأنواع الرئيسية للسجاد الأذربيجانى. وكل من هذه المراكز يتكون بدوره من عدة بؤر إنتاجية ضخمة تتمتع كل منها كذلك بمواقع محددة (قرية) لإنتاج السجاد.

ويتميز كل مركز وبؤرة وحتى الموقع الصغيرة بخصائصها التقنية والفنية الفريدة فى إنتاج السجاد، مما يوفر التنوع العديد للحلول اللونية والزخرفية والتشكيلية، ويكسب السجاد الأذربيجانى التفرد والأصالة، وذلك من خلال إبداعه لعدد كبير من تنويعات التشكيلات التقليدية.

ويشير تشكل مراكز غزل السجاد الإنتاجية، إلى أن نشأتها وتطورهـا ورسوخها لم يعتمد عمليا على ديناميكية العمليات التاريخيـة الإثنيـة فـى المنطقة. كما إن تميز وتنوع سجاد تلك المراكز، قد حددته العوامل الطبيعية المناخية، والاقتصادية المعيشية الاجتماعية، وكانت قاعدة تشكيلها تتمثل دائما فى تقاليد الغزل القديمة التى تكونت على هذه الأراضى.

سجاد جوبا

تنقسم منطقة جوبا لصناعة السجاد إلى ثلاث مناطق تابعة لها: الجبلية، والسفحية، والوهدة. وتتبع المنطقة الجبلية للإنتاج قرى: جوناكينت، وخاشى، وجينى، وأفـورجا، ويرفى، وسيخيوب، وبودوج، وقيريـز جيـك، خـان، وسالمى سيود.

وفى المنطقة السفحية للإنتاج تقع قرى: فينديجان، أمير خانلى، علـى خانلى، خلفليار، جياندو، بيراسمان، بيليجى، شاه نزرلى، بيريابيديل، زيفـا، زخرامى، سوماجوبا، خيردجيول- تشتـشى، سـير- تشيتـشى، ديـرى- تشيتشى، وساباتليار. وفى منطقة الوهدة يتركز الإنتاج فـى سـهل منطقـة شابران بقراها: تشاى قاراكشلى، أدجى قاراكشلى، سيوسـينلى قاراكـشلى، ساروان، ديفيتشى، مولا قياملى، وغيرها.

وتتميز منتجات مجموعة جوبا بالنسيج الناعم الرفيع، والزخرف الرائع ودقة الألوان. وتعتمد الأشكال الهندسية للزخرف بـصورة رئيـسية، علـى الموضوعات النباتية النمطية وأحيانا الحيوانية. كما تنتشر على نحو واسـع تكوينات الأنواط. وأكثر التشكيلات سطوعا لسجاد جوبا هى "قاديم مينـارا"،

و"قيميل"، و"بيريابيديل"، والأكثر تميزا وخصوصية بالنسبة لهذه المنطقة تحديدا تعد تشكيلات: "ألبان"، و"جوبا"، و"حاجى- غايب"، وغيرها.

بالإضافة إلى أنواع السجاد المنفصلة، فهنا يتم إنتاج مجموعات السجاد "داست خالى- جابا"، وبالإضافة إلى السجاد الوبرى يتم فى العديد من القرى إنتاج السجاد غير الوبرى أيضا (سوماخ، وبالاس) ومنتجات السجاد الأخرى. وفى القرن التاسع عشر أصبح إنتاج السجاد فى منطقة جوبا يتسم بطابع السوق. وتحول العديد من صناع السجاد إلى العمل بالطلب. وأصبح التجار يسافرون إلى قرى غزل السجاد، لشراء السجاد وأنواع بالاس، ثم نقله إلى المدن وخاصة إلى باكو التى كان سجاد جوبا يثمن فيها بصورة عالية للغاية.

سجاد شيروان

يتضمن مركز إنتاج السجاد الشيروانى غابريستان (قرى: تشوخانلى، مارازا، نابور، سيوندى، شورباختشا، أودوليلى، باشالى)، وأخسوين (قرى: بيدجو، جيوجليار، منجبيوس)، وكيوردامير (قرى: اسماعيلى، قيوردامير، شيليان، سور- سور، مولاكيند، بيرجاسانلى، بادار)، وقازى- محمد (قرى: هيلا، قاراباغلى، تشالوغلى، ديليجيرلى، قولانى، قارادونلو)، وجيوكتشاى (قرى: قارايازى، زاردوب، مولاكيند، جوليان، خييرى، مارازا)، وجابالين (قرى: فيلفيلى، قارابولاج، كالادجيك، سيفريجيان، كيميروان).

ويتميز سجاد شيروان بإخراجه الفني الثرى، وبكمال النسيج وبريق صوفه، الذى يكسب السجادة نعومة وبهاءً.

والتشكيلات الأكثر شهرة للسجاد هي: "جوبستان"، و"شيماخا"، و"شيروان"، و"جاشيد"، و"أرجيمان"، و"جيمجيملى"، و"قارخون"، و"حاجى جابول"، و"جابالا"، و"ساليان" وغيرها. وقد ذاع صيت شيروان بسجاده غير الوبرى من أنواع بالاس وكليم، وفى العصور القديمة بأنواع- سوماخ. واكتسب شهرة عالمية السجاد غير الوبرى الذى يصنع فى قرى باشالى وأودولو. كذلك كانت شيروان منذ القدم تشتهر بمنتجات السجاد المتنوعة: الأجولة، الحقائب المنقولة، المفارش، الأغطية، وغيرها.

سجاد باكو

تتركز منطقة صناعة السجاد فى باكو على أراضى شبه جزيرة أبشيرون. وقد تطورت صناعة السجاد فى قرى: نوفخانى، ناردران، بيول- بيولى، فاطماى، بيرشاجى، مارداكيانى، كالا، وكذلك خارج حدود أبشيرون فى مركز خيزين للسجاد (قرى: خيزى، ظاراط، غادى، نوفخانى، قيش، خيل) وغيرها.

وإجمالا، ومن حيث نوعية التقنية، فإن سجاد باكو يتشابه مع سجاد جوبا وشيروان، ولكنه يختلف من حيث الإطار الفنى. ويتميز سجاد باكو بنعومة نسيجه العالية، وكثافة ألوانه وذوقه الفنى الفريد ورشاقة إخراجه. وتتكون قاعدة سجاد باكو من التشكيلات النوطية المتكررة ذات الموضوعات الهندسية، المطعمة بالعناصر النمطية النباتية القوية. والأكثر انتشارا كانت تشكيلات: "باكى"، و"سورخانى"، و"جيراديل"، و"فيندجان"، و"خيليا- أفشان"،

و"خيليا- بوتا"، و"أبشيرون". كما جرى فى منطقة باكو إنتاج: بالاس، وكليم، خيبيا، وزيلى، والتى تفوقت من حيث نوعيتها على المنتجات المماثلة فى المناطق الأخرى.

سجاد غنجه

يتمتع سجاد غنجه مقارنة بسجاد جوبا وشيروان، بكثافة أقل للنسيج وبوبر أعلى.

وفى مركز غنجه تعد المناطق الرئيسية للإنتاج هى: غنجه، جيدابيك، جيرنابوى، شينكير، وساموخ.

ومن بين مجموعات غنجه يبرز السجاد ذو التشكيلات التالية: "غنجه"، "كيخنا- غنجه"، "كيدابيك"، "تشيرخالى"، "ساموخ"، "تشايلى"، "تشادلى"، و"قاهرالى".

سجاد قازاخ

وتعد مراكز الإنتاج الرئيسية هى: قازاخ، تاووز، بورتشالى وجيتشا.

ويتم فى منطقة قازاخ إنتاج أنواع: "شيخلى"، "ديميرتشليار"، "أويسوزلو"، "بورتشالى"، "قازاخ"، "قاراتشوب"، "قارايازى"، "صلاحلى"، "قاشجان"، "قيميرلى"، "قاراقيونلو"، "قايماخلى"، و"جيتشيالى"، ومنتجات السجاد غير الوبرى: زيلى، شيدا، فيرنى، المفارش، الحقائب، الأجولة وغيرها. ويحتل هنا مكانة كبيرة إنتاج سجادة الصلاة- نامازليج.

كان يتم إنتاج السجاد الشهير مثل سجاد قازاخ، على مساحة تاريخية واسعة من أذربيجان، بدءا من منطقة قازاخ- تاووز فى شمال غرب ترياليت وجواخيت، وسلسلة جبال بامباك فى الشرق بما فيها سهل جرياز فى تيبيليسى، وهبوطا نحو بحيرة جيج (سيفان حاليا) إلى مضيق قاراقوى، وسلسلة جبال دارالاج ومنطقة باسبسار كيتشار. وهناك بعض الأماكن التاريخية لصناعة السجاد فى منطقة قازاخ، تقع فى الوقت الحاضر على أراضى جورجيا، حيث يعيش الآذريون فى تجمعات لصيقة، وفى أرمينيا حيث يعيشون كذلك، وفى عدد من المناطق الأخرى، وذلك حتى نهاية القرن العشرين.

سجاد قاراباغ

يتم إنتاج النوع القاراباغى فى مركزيه- الجبلى والسهلى. ففى المركز الجبلى ساد الإنتاج بالقرن التاسع عشر فى مدينة شوشا وقرى: داشبولاج، دوفشانلى، قيروف، تيرنيفيز، ماليبيلى، تشانختا، توج، تاجلار، جادرود، مراد خانلى، قاسم شاجى، جوباتلى، جوجاز، ميشسيد، باجيربيلى، خانليك، وتوتماس. وتتمثل خصائص المركز الجبلى فى أن إنتاج السجاد فى القرى قد تطور على نحو أضعف منه فى شوشا.

وبلا شك، فإن الخامات فى المناطق السهلية تتوافر على نحو أفضل منه فى الجبلية، وكانت المراكز السائدة هى: جبرائيل، أجدام، باردا، فيزولى، والتى تمتع كل منها بعدد كبير من القرى التى عمل فيها السكان بصورة

كثيفة فى إنتاج السجاد المخصص للبيع. وهنا يجرى إنتاج السجاد مثل: "تشيليابى"، "آران"، "جوجا"، "أتشما- يوما"، "شاباليد- بوتا"، "باخمانلى"، و"موجان".

وإلى نوع قاراباغ ينتمى كذلك السجاد المنتج فى مراكز: زينجيل، تاليش- لينكوران، وناختشوان. والأكثر انتشارا هنا كان سجاد: "تاليش"، و"ناختشوان". وهناك عدد من المراكز التى عاش فيها الآذريون مجتمعين حتى وقت قريب، والتى تقع فى منطقة زانجيزور على أراضى جمهورية أرمينيا.

وقد اشتهرت منطقة قاراباغ ليس فقط بالسجاد الوبرى، بل أيضا بالسجاد غير الوبرى ومنتجاته. وعمل نساجو السجاد القاراباغى واستخدموا مختلف التشكيلات التى ظهر قسم منها نتيجة للعمل الإبداعى على التشكيلات القائمة فى مراكز تبريز وأردوبيل لغزل السجاد.

وتوجد من هذا السجاد الأحجام الكبيرة والصغيرة. والأكثر انتشارا كانت مجموعات السجاد "داست خالى- جابا "، والتى تمتعت بطلب كبير عليها فى السوق الداخلى والخارجى على حد سواء. وفى قاراباغ كان يتم إنتاج السجاد ذى الوبر الأقل والكثافة الكبيرة للعقد، مثله مثل السجاد الكثيف ذو الوبر العالى. وأول الأنواع الرئيسية منها كانت مميزة بالنسبة لشوشا والمناطق الإنتاجية السهلية، أما الثانية فكانت مميزة للمناطق الجبلية. وفى قاراباغ كانوا يعدون السجاد النوطى والزخرفى والسجاد ذى المواضيع

الزخرفية. والأكثر انتشارا للتشكيلات كان: "بوينوز"، "بـاليج"، "داريـانور"، "باختشاداجيولار"، "ساخسيداجلوليار"، "خانليج"، "خاتيرنى"، "قاسيموشـاجى"، "منخانى"، و"بولود".

سجاد تبريز

يعد سجاد تبريز بلا شك واحد من أهم أنواع السجاد الأذربيجانى. إن تبريز والمناطق المرتبطة بها مثل: أردوبيل، زينجان، خالخـال، أورمـاى، مارانوس، قاراداج، ومارجان، باعتبارها مراكز إنتاجية، تقع فى شمال غرب إيران (جنوب أذربيجان).

وفى منطقة تبريز الإنتاجية يـتم صـناعة الـسجاد ذى التـشكيلات: "لياتشيك- تورونج"، "بوتا"، "باليج"، "أفشان"، "أوفتشلوج"، "سوتونلو"، "شاه- عباسى"، و"شيخ- صافى". وتتكون معظم التشكيلات من الزخارف النباتيـة المصورة للموضوعات، ولكن فى المراكز الريفية الإنتاجية يستخدم الزخرف الهندسى الصرف بصورة تقليدية، وهى قريبة إلى مراكز شمال أذربيجـان الإنتاجية من حيث النمط والتلوين.

فى تبريز وتحديدا فى القرنين الخامس والسادس تـشكل العديـد مـن تكوينات السجاد، والتى أكسبت سجاد تلك المنطقة مجدا عالميـا. ولا يقـدر بثمن تأثير مدرسة تبريز لغزل السجاد على صناعة الـسجاد فـى الـشرق بأكمله. فهنا تحديدا، وفى عصر القرون الوسطى، كان إنتـاج الـسجاد ذى المستوى الحرفى التطبيقى مرتفعا إلى أعلى آفاق الفن الاحترافى.

وقد اكتسبت شهرة واسعة فى الفن وفى السوق العالمى التشكيلات الزخرفية المعقدة الرائعة للزخارف فى سجاد تبريز مثل: "لياتشيك-تورونج"، و"أفشان". ومن بين سجاد دائرة تبريز، ينبغى الإشارة إلى ذلك النوع من السجاد ذى الموضوعات الزخرفية مثل: "أقاجلى"، و"دورد فيسيل"، و"ليلى والمجنون"، و"الدرويش"، وغيرها.

وفى تبزيز وأردوبيل حيث يتركز الإنتاج عالى الجودة والاحترافية، يصنعون كذلك السجاد الحريرى، وفى القرون الوسطى- السجاد ذى الخيوط المعدنية (الفضية والذهبية).



وهكذا، فعبر عشرات القرون فى أذربيجان تبدلت الدول والأيديولوجيات، فقد استوطنت هنا القبائل والشعوب الوافدة، وانصهرت مع السكان المحليين. وقد وجدت كل هذه العمليات انعكاسا لها فى فن السجاد الأذربيجانى، الذى سار تطوره فى تضفير عضوى بين التقاليد المحلية العميقة والعناصر الثقافية الوافدة للشعوب والبلدان الأخرى، التى أثرت ثقافة أذربيجان وأضافت إليها على نحو إبداعى.



المـــراجـــع

السجاد الأذربيجاني – المراحل التاريخية لتطوره

Azərbaycan tarixi (İqrar Əliyevin redaktəsi ilə). Bakı. 1993.

"Bayatılar". Bakı. 1980.

Göyüşov R. "Azərbaycan arxeologiyası". Bakı, 1976.

Mahmudov F.R. "Əlikömәktәlәsində arxeoloji qazıntıların ilkin yekunları". Daş dövrü və Azərbaycanda eneolit məcmuəsi. Bakı. 1984.

Nəğmələr. inanclar. alqışlar. Bakı. 1986.

أبيلوف ن. أ. الحياة الاقتصادية للفلاحين الحكوميين في مراكز جيوتشاي وشيماخي التابعين لمقاطعة باكو. مواد دراسة الحياة الاقتصادية لفلاحي ما وراء القوقاز، الجزء ٦، القسم ٢.

حبيب اللايف أو.أ. عصر النحاس والبرونز في أراضي ناختشوان الأذربيجانية السوفيتية. باكو، ١٩٨٢.

علييف ف. ج. كاتاكومب في بابا درويش. مصادر أكاديمية العلوم الأذربيجانية السوفيتية، سلسلة "التاريخ، والفلسفة، والحقوق". رقم ٤، ١٩٦٩.

علييف ف.ج. حضارة العصر البرونزي الأوسط في أذربيجان. باكو،١٩٩١.

علييف إ.ج. ملامح من تاريخ أتروباتينا. باكو، ١٩٨٩.

علييف ك. ألبانيا القوقازية القديمة. باكو، ١٩٩٢.

الرحالة الإنجليز في دولة موسكو في القرن ١٦. مختارات من المقالات، ترجمة يو . ف. جوتيه. موسكو، ١٩٣٨.

أصلانوف ج. م.، فايدوف ر. م.، يوني ج. إ. منجيتشاور القديمة. باكو، ١٩٥٩.

أشوربيلي س. دولة شيروان شاه. باكو، ١٩٨٣.

أشوربيلي س. ملامح من تاريخ باكو في القرون الوسطي. باكو، ١٩٦٤.

بابايف إ.أ. مدن ألبانيا القوقازية. باكو، ١٩٩٠.

بابينتشيكوف م. الفنون الشعبية التطبيقية فيما وراء القوقاز. موسكو، ١٩٤٨.

بادالوفا ز. ن. حول بعض أدوات الغزل في ألبانيا القوقازية. مصادر أكاديمية العلوم الأذربيجانية السوفيتية، سلسة "التاريخ، والفلسفة، والحقوق". رقم ١، ١٩٨٧.

براسيخي تاريخي. طهران، رقم ٣، ١٩٣٩.

بيخ- أزين م. سجاد إيران. طهران، ١٩٦٠.

بونياتوف ز. م. الحدود العرقية لأذربيجان في عصر سلطة الإيلديجيزيين. مختارات. "الجغرافيا التاريخية لأذربيجان". باكو، ١٩٨٧.

بونياتوف ت. الزراعة في أذربيجان في عصر البرونز باكو، ١٩٥٧.

فايدوف ر. م. منجيتشاور في القرون ٣-٨ (باللغة الأذربيجانية). باكو، ١٩٦١.

حيدروف م. المدن والحرف المدنية في أذربيجان في القرون ١٢-١٧. باكو، ١٩٨٢.

جيوشيف ر. ب. المسيحية في ألبانيا القوقازية. باكو، ١٩٨٤.

جولوبكينا ت.إ. حول اقتصاد أذربيجان القديمة في القرن ٢-١ قبل الميلاد.

أرشيف معهد التاريخ لأكاديمية علوم جمهورية أذربيجان. رقم ٣٤٩١.

جوجيل ف. السجاد. موسكو، ١٩٥٠.

جولبكينا ت. إ. النسيج الدقيق الجنائزي في منجتشاور. الأرخيولوجيا السوفيتية، رقم ٣، ١٩٧١.

قوليف م. السجاد الأذربيجاني في لوحتين للرسامين الأوروبيين في القــرن ١٥. تقرير أكاديمية العلوم الأذربيجانية السوفيتية، الجزء ٣٠، رقم ٧. ١٩٦٩.

قولي شامباروف س. عرض لورش ومصانع منطقة ما وراء القوقاز. تيفليس، ١٨٩٤.

جوميل يا. إ. آثار عصر البرونز المبكر في أذربيجان.

المعلومات المختصرة لمعهد التاريخ والثقافة المادية. موسكو، رقم ٢٠، ١٩٤٨.

دينيكي ب. فنون الشرق. قازان، ١٩٢٣.

دينيكي ب. موضوعات نظامي غنجاوي في فنون أذربيجان والشرق في القــرون ١٥-١٧. في الكتاب: نظامي. باكو، أذرنشر، ١٩٤٧.

زيدجينيدزي يا. إنتاج السجاد والسجاد غير الوبرى ذى الوجهين في مدينة شوشا. مــن مجموعة المواد الخاصة بوصف الأماكن والقبائل فى القوقاز. تيفليس، الإصدار ٢، ١٨٩١.

زومير ف. م. السجاد الحديث فى جوبا. إصدار أوب- فا، القــسم إ. أذربيجــان. باكو، ١٩٢٦.

زومير ف. م. معالم تطور الفن في أذربيجان.

"الثقافة الفنية للشرق السوفيتي"، م. ل، ١٩٣١.

إيسايف م. إنتاج السجاد فيما وراء القوقاز. تيفليس، ١٩٣٢.

أخبار جمعية البحث والدراسات الأذربيجانية. باكو، رقم ٥، ١٩٧٧.

اسماعيلوف ج. س. الدراسات الأرخيولوجية للسكان القدماء في بابا- درويــش. باكو ١٩٧٧.

اسماعيلوف ج. س. الثقافة الأذربيجانية في العصر البرونزي المبكــر. ملخــص رسالة الدكتوراه. تيبليسي. ١٩٨٣.

التقويم القوقازي. ١٨٥٦.

قازيف أ. فنون أذبيجان. الجزء ١. باكو، ١٩٤٩.

قازيف س. م. الآثار الأرخيولوجية في منجيتشاور، باعتبارها مصدرا تاريخيا لدراسة تاريخ أذربيجان. مصادر أكاديمية العلوم الأذربيجانية السوفيتية. رقم ٧ باكو، ١٩٥٠.

قازيف س. م. حول اثنين من الأباريق الجنائزية في كاتاكومب. مجموعة مقالات الثقافة المادية لأذربيجان"الجزء ٣. باكو، ١٩٥٣.

قازيف س. م. حول الحفريات الأرخيولوجية في منجتشاور.

تقارير أكاديمية العلوم الأذربيجانية السوفيتية، رقم ١٠، باكو، ١٩٤٦.

كالستينوف د. رعي الرحل. أخبار جمعية البحث والدراسات الأذربيجانية. باكو، رقم ٨، ١٩٢٦.

قارا قاشلي ك. ت. الثقافة المادية لأذربيجان". باكو، ١٩٦٤.

كارولوف ن. شهادات الكتاب العرب حول القوقاز وأرمينيا وأذربيجان. الاصطخرى، المقدوسي، الناسودي. مجموعة المواد الخاصة بوصف الأماكن والقبائل فى القوقاز. تيفليس، الإصدار ٢٩، ١٩٠١، والإصدار ٣٨، ١٩٠٨.

كيريموف ك. السلطان محمد ومدرسته. موسكو، ١٩٧٠.

كيريموف ل. السجاد الأذربيجاني، الجزء ١، ليننجراد، ١٩٦١.

كيسينوفونت. كيروبيديا، الجزء ٨، موسكو، ١٩٧٦.

قوشقارلي ك. أو. مدينة الموتي في جبال بيشتاسار. مصادر أكاديمية العلوم الأذربيجانية "التاريخ والفلسفة والحقوق". رقم ١-٢ باكو، ١٩٩٢.

لطيشيف ف. أخبار الكتاب القدماء في إسكيفي والقوقاز، الجزء ١، سان بطرسبورج، ١٨٩٠.

ليفياتوف ف. إ. الفخار في عصر نظامي. مجموعة" نظامي"، رقم ٤، باكو، ١٩٤٧.

ليسيتسينا ج. إ.، ريشيبنكو ل. ف. ثروات علم النباتات في القوقاز والشرق الأدنى. موسكو، ١٩٧٧.

ليتفينسكي ب. أ. لوازم وأدوات العمل من المقابر القديمة في فرجان الغربية. موسكو، ١٩٧٨.

محمدوفا ف. التاريخ السياسي والتاريخ الجغرافي لألبانيا القوقازية. باكو، ١٩٨٦.

ميختييف ت. س. أدوات العمل في ألبانيا القوقازية من رسالة الدكتوراه. موسكو، ١٩٩٠.

مونشايف ر. م. القوقاز عند فجر عصر البرونز. موسكو، ١٩٧٥.

مصطفايف أ. إ. حول أحد أنوال الغزل. تقارير أكاديمية العلوم الأذربيجانية السوفيتية رقم ١٠، ١٩٦٩.

مونتشايدزى م. حرفة صناعة السجاد لدى أكراد سورمالين.

مراكز إيتشمايدزين وألكسندروبول التابعة لمحافظة إيريفان. أبحاث لجنة الحرف اليدوية القوقازية. تيفليس، ١٩٠٣.

ناريمانوف إ. ج. الحضارة الزراعية القديمة لدى السكان الرعاة فى أذربيجان. باكو، ١٩٨٧.

نعمانوفا م. س. الآثار التذكارية فى أذربيجان. باكو، ١٩٨١.

بيتروف ف. أ. السلالات النباتية فى إقليم قاراباغ الجبلى. مصادر أكاديمية العلوم السوفيتية. باكو، ١٩٤٠.

بيتروفسكى ب. ب. تطور الرعى فيما وراء القوقاز القديم. علم الحفريات السوفيتى، رقم ٢٣، ١٩٥٥.

الرحالة حول أذربيجان (تحت إشراف تحريرى خ. أ. شاه ماليفا) الجزء ١، ١٩٦١.

رزايف ن. إ. فنون ألبانيا القوقازية. باكو، ١٩٧٦.

رستموف ج. ن. محطة العصر الحجرى الأوسط فى جوبوستان. مجموعة أعمال "العصر الحجرى والعصر النحاسى في جوبوستان". باكو، ١٩٨٤.

سيف الدين م. أ. الأعمال النقدية والتعامل النقدى فى أذربيجان فى القرون ١٢-١٥.

سوبوليف ن. إ. التشكيل الفنى للسجاد. مجموعة "إنتاج السجاد". موسكو، ١٩٣١.

تاقييفا ر. س. مواضيع السجاد فى أذربيجان. باكو، ١٩٨٨.

تريفير ك. ف. ملامح من تاريخ وحضارة ألبانيا القوقازية. موسكو، ١٩٥٩.

خليلوف ج. أ. الحضارة المادية لألبانيا القوقازية (القرن الرابع قبل الميلاد) باكو، ١٩٨٥.

خاتيسوف ك. الحرف اليدوية فى منطقة ما وراء القوقاز. المحصلات والأبحاث للحرف اليدوية فى روسيا، الجزء ٢، تيفليس، ١٨٩٤.

خدود العالم. مخطوطة تومان مع مقدمة وإرشادات ف. بارتولد. ل، ١٩٣٠.

شافروف ز. إ. إنتاج السجاد فى آسيا الصغرى. تيفليس، ١٩٠٢.

إفنديف أو. أ. أراضى وحدود الدول الأذربيجانية فى القرون ١٥-١٧. مجموعة "التاريخ الجغرافى لأذربيجان". باكو، ١٩٨٧.

Erdmann K. Der orienfalische knupfteppich. Versuceihuner Darstellung seiner Geschiehte. Tubingen. 1955.

Ellis Ch. Gr. Early Caucasian Ruqs. Wachinqton. 1975.

Formenton Fabio. Das Buch der Orientteppiche. Stuttgarf,1974.

Pope. A. A Survey of Persian Art from Prehistorie times to the Present. London-New-York. vol III. Tokyo. 1939.

Taghiyeva R. S. "Azerbaijani carpet" "Elm". Baku.1999

Taghiyeva R. S. "Nizami's characters on the carpets" "Ishig". Baku.1991

السجاد الأذربيجانى: الأنواع والتقنيات

أبيلوف ن. أ. الحياة الاقتصادية للفلاحين الحكوميين في مراكز جيوكتشاى وشيماخى التابعين لمحافظة باكو. الجزء ٦، قسم ٢.

فايدوف ر. م. منجتشاور فى القرون ٣-٨ (باللغة الأذربيجانية). باكو، ١٩٦١.

فورونكوف ن. ف. تلوين الغزل الصوفى للسجاد بالألوان الثابتة. مجموعة "إنتاج السجاد" موسكو، ١٩٣٠.

جولوبكينا ت. إ. النسيج الدقيق من الأباريق الجنائزية فى منجتشاور. علم الحفريات السوفيتى رقم ٣، ١٩٧١.

قولييف ج. الطريقة الشعبية لتلوين الغزل الصوفى فى أذربيجان فى القرن ١٩- أوائل القرن ٢٠. مجموعة الإثنوجرافيا الأذربيجانية، الجزء ١، باكو، ١٩٦٤.

دوليفو دوبرافولسكايا أ. ج. و موروزوفا ف. إ. إعداد الصوف لإنتاج السجاد. مجموعة "إنتاج السجاد". موسكو، ١٩٣١.

قاراقاشلى ك. ت. الحضارة المادية لأذربيجان، باكو، ١٩٦٤.

موشكوفا ف. سجاد شعوب آسيا الوسطى فى نهاية القرن ١٩- أوائل القرن ٢٠، طشقند، ١٩٧٠.

مصطفايف أ. إ. الحضارة المادية لشيروان. باكو، ١٩٧٧.

استعراض الأملاك الروسية فيما وراء القوقاز. القسم ٤، سان بطرسبورج، ١٨٣٦.

رودينكو س. إ. الثروات والإسكيف فى ألتاى الجبلية. موسكو، ل، ١٩٥٢.

سوبوليف ن. إ. التشكيل الفنى للسجاد. مجموعة "إنتاج السجاد". موسكو، ١٩٣١.

شافروف ز. إ. إنتاج السجاد فى آسيا الصغرى. تيفليس، ١٩٠٢.

ياجودينسكى ب. ن. علاقة المجتمع بالمراعى الصيفية والشتوية. الحياة الاقتصادية للفلاحين الحكوميين فى مراكز جيوكتشاى وشيماخى التابعين لمحافظة باكو. تيفليس، الجزء ١، ١٨٩٣.

"Kitabi Dədə Qurqud". Bakı, 1978.

Nizami Gəncəvi. "İsgəndərnamə". Bakı, 1983.

Nizami Gəncəvi. "Xosrov və Şirin". Bakı, 1981.

Nizami Gəncəvi. "Yeddi gözəl". Bakı, 1988.

Xəqani. Secilmiş əsərləri. Bakı, 1987.

كيريموف، ل. السجاد الأذربيجانى. ٢ و٣ باكو، ١٩٨٣.

السجاد الأذربيجانى: الأصل والرمز

علييف إ ج. تاريخ ميدى، ١٩٦٠.

علييف ف. ج. مواد جديدة حول ثقافة الفخار المنقوش فى أذربيجان. علم الحفريات السوفيتى، رقم ١، موسكو، ١٩٦٧.

أمبروز ن. ك. رمز العبادة فى العهد الزراعى المبكر ("المعين ذو الخطـاطيف") علم الحفريات السوفيتى، رقم ٣، ١٩٦٥.

أرسطوفان. الكوميديا. الجزء ٢، موسكو،١٩٨٣.

بونياتوف ز. م. الحدود العرقية لأذربيجان فى عيد سلطة الإيلديجيزيين. مجموعة "التاريخ الجغرافى لأذربيجان".باكو، ١٩٨٧.

فايدن باوم ك. م. الحدائق والأشجار المقدسة لدى شعوب القوقاز. "مقدمة قوقازية" الملاحم الشعبية القوقازية. تيفليس ١٩٠١.

جوجادزة م. التقسيم المرحلى ونشوء حضارة قورجـان. تريـاليتى- تبيليـسى، ١٩٧٢.

حسنوفا م. أ. الفخار فى شرق القوقاز فى العصر البرونـزى المتـأخر وعـصر الحديد المبكر (القرون ١٤-٩ قبل الميلاد). باكو، ١٩٨٣.

جيوشيف ر. ب. وخليلوف م. ج. التماثيل الحجرية فى ألبانيا فى القرون الوسطى المبكرة. سلسلة "آثار الحضارة المادية فى أذربيجان". باكو، ١٩٨٦.

جوميل يا. إ. مقتطفات من الحفريات. باكو، ١٩٤٠.

جيول أ. الروابط المتبادلة بين فن السجاد الأذربيجانى وآسيا الوسطى. مختـصر رسالة الدكتوراه فى تاريخ الفن. باكو، ١٩٩٣.

دياكونوف إ. م. حول التقسيم المرحلى للثقافات القديمة للـشرق. شـعوب آسـيا وأفريقيا. رقم ٣، ١٩٦٣.

جعفر زاده إ. م. جوبوستان. باكو، ١٩٧٣.

إيفانوفسكى أ. أ. بالقوقازية. المقبرة القديمة فـــى كيـــداب. م أ ك. الإصــــدار ٦، الجدول رقم ١٤. ١٩١١.

فن السجاد الشرقى. مواد المنتدى الدولى حول فن السجاد الشرقى. باكو، ١٩٨٧.

كيسامانلى ج. ب. الدفن بالزنار البرونزى من خانشبولاج. الحفريات الـــسوفيتية. رقم ٣، ١٩٦٦.

كيريموف ل. تاقييفا ر. "واج- واجى". تقـــارير أكاديميـــة العلـــوم الأذربيجانيـــة السوفيتية، الجزء ٣٦. ١٩٨٠.

ريباكوف ب. أ. نشأة الكون والميثولوجيا لدى زراع العصر الحجرى المتـــأخر. الحفريات السوفيتية، رقم ١، ١٩٦٥.

ناريمانوف إ. ج. حضارة الشعب الرعوى الزراعى فى أذربيجانى. باكو، ١٩٨٧.

رودينكو س. إ. أقدم النسيج والسجاد الفنى فى العالم، من التلال الثلجيـــة لألتـــاى الجبلية. موسكو، ١٩٦٨.

ريباكوف ب. أ. نشأة الكون والميثولوجيا لدى زراع العصر الحجرى المتـــأخر. الحفريات السوفيتية، رقم ٢، ١٩٦٥.

صاديخ زاده ش. التلوينات القديمة لأذربيجان. باكو، ١٩٧١.

تاقييف ن. فن السجاد الأذربيجانى فى علم الجمال الأمريكى. باكو، ٢٠٠٣.

فيكيليرزام أ. أ. السجاد القديم فى آسيا الوسطى. "السنوات القديمة"، ١٩١٤، سان بطرسبورج، أكتوبر- ديسمبر، ١٩١٥، يونيو.

خليلوف ج. أ. الزنانير البرونزية التى عثر عليهـــا فـــى أذربيجـــان. مجموعـــة "الحضارة المادية لأذربيجان"، الجزء ٤، باكو، ١٩٦٢.

شاه بيرديف ج. بعض أوجه التشابه الزخرفية بين السجاد الأذربيجانى والتركمانى

Əfəndi R., Əfəndi T. Azərbaycan bəzək sənəti. Bakı. 2002.

Toqan. Z. V. Topkapi Sarayinda dort conk-Islam Tetkikleri Enstitutu dergisi.N1 1954.

Rau W. Lotus -blumen. Asiatica. Festschrift Friedrich Weller Lelpzig. 1954.

Martin F.R. "The minuature Painting and Painters of Persia. India and Turkey from The 8[th] to the 18 [th] century. London. Holland Press. 1968.

Pope A.U. The Myth of the Armenian Dragon Carpets. Jahrbuch der Asiatischen. Kunst. 1925.

السجاد الأذربيجانى: *الأنواع المحلية*

عبد اللايف ن. فن السجاد الأذربيجانى. باكو، ١٩٧١.

عليبف أ. السجاد الوبرى الأذربيجانى فى القرن ١٩- أوائل القــرن ٢٠. بــاكو، ١٩٨٧.

عليبف ك. السجاد غير الوبرى الأذربيجانى. باكو، ١٩٨٨.

بايراموف ت. ب. تصنيف الفنون وحوار الحضارات فى سياق قضايا التقاليد. إلم. باكو، ٢٠٠٧.

إيسايف م. إنتاج السجاد فيما وراء القوقاز. تيفليس، ١٩٣٢.

ميللر أ. منتجات السجاد الشرقية. لينينجراد. ١٩٢٤.

موجرى د. م. فن صناعة السجاد فى إيران الأذربيجانية (القرن١٩-٢٠) ملخص رسالة الدكتوراه. تيبليسى، ١٩٦٥.

بيرالوف أ. نبذة موجزة حول الحرف اليدوية فى القوقاز. سان بطرسبورج، ١٩١٣.

إفيندى ر. الفنون الزخرفية التطبيقية فى أذربيجان. باكو، ١٩٧٦.

Тагиева Н.Н. «Ковровое искусство Азербайджана в американском искусствоведении», Баку – «Элм»-2003

المؤلفان فى سطور

كريم كريموف

- كريم على أوغلو كريموف، ولد عام ١٩٢١، وتوفى عام ١٩٩٥.
- أحد مؤسسى المدرسة القومية الفنية فى أذربيجان والعضو المراسل لها.
- اشترك فى الحرب العالمية الثانية ضد الفاشية.
- أنهى دراسته فى عام ١٩٥١ فى كلية الدراسات الفنية فى جامعة أذربيجان الحكومية، ثم حصل على درجة الدكتوراه فى معهد الفنون والمعمار، وحصل على الدكتوراه فى العلوم الفلسفية عام ١٩٧١.
- عمل أستاذا فى معهد الفنون والمعمار منذ عام ١٩٥١ حتى نهاية حياته.
- حصل على لقب البروفيسور فى عام ١٩٧٥، وتم اختياره عضوا مراسلا لأكاديمية العلوم فى أذربيجان فى عامى ١٩٧٥ و ١٩٨٠.
- وضع العديد من المؤلفات فى تاريخ الفن فى القرون الوسطى وفن المنمنمات، مثل "السلطان محمد ومدرسته الفنية"، و"اللوحات الجدارية" و"الفن الأذربيجانى"، كما وضع عددا من الدراسات حول المدارس الفنية فى تبريز والقزوين، وغيرها من المؤلفات الأخرى.

تاقييفا رويا سيف الدين

ولدت فى ١ يناير عام ١٩٤٥ فى مدينة باكو. وفى عام ١٩٦٦ أنهت دراستها بجامعة أذربيجان الحكومية، وفى عام ١٩٦٨ حصلت على دورات فى اللغة الإنجليزية لمدة عامين من معهد أخوندوف التدريسى للغات.

عملت من عام ١٩٦٧ إلى عام ١٩٨٢ عضوا فى الهيئة العلمية، وسكرتيرا علميا فى متحف الدولة للسجاد الأذربيجانى والفنون الشعبية التطبيقية، وتعمل مديرا للمتحف منذ عام ١٩٨٢ وحتى الوقت الراهن.

فى عام ١٩٨٢ دافعت للحصول على درجة الدكتوراه العلمية فى تاريخ الفن، وذلك عن موضوع "محاور السجاد الأذربيجانى ذى الموضوعات فى نهاية القرن ١٩- أوائل القرن ٢٠"، وفى عام ٢٠٠٣ حصلت على درجة الدكتوراه العلمية فى تاريخ الفن عن موضوع "تاريخ تطور السجاد الأذربيجانى". وفى عام ٢٠٠٧ حازت على لقب البرفيسور فى تخصص الفنون التعبيرية والزخرفية التطبيقية.

والمؤلفة عضو فى اتحاد الرسامين الآذريين (منذ عام ١٩٨٨)، ورئيسة للجنة الخبراء التابعة لوزارة الثقافة فى جمهورية أذربيجان (عام ١٩٩٢)، وخبيرة للجنة العليا لإصدار الشهادات الخاصة بالدفاع عن رسائل الدكتوراه التابعة لرئيس جمهورية أذربيجان (عام ٢٠٠٠)، وعضو باللجنة الحكومية لتطبيق معاهدة لاهاى "حول حماية التراث الثقافى أثناء الصدامات العسكرية" (عام ٢٠٠٠)، كما تعمل أستاذا فى جامعة أذربيجان الحكومية للثقافة والفنون (منذ عام ٢٠٠٤)، وكذلك فى إعداد وتطوير كفاءة العاملين فى المؤسسات الثقافية بالجمهورية (منذ عام ٢٠٠٦)، ومشرفة على رسائل الدكتوراه، والمناقشة لرسائل الدكتوراه، ومستشارة علمية ومحررة فى إعداد عدد من الدراسات البحثية (منذ عام ٢٠٠٤). والمؤلفة كذلك عضو فى عدد

من الهيئات الدولية المرموقة- عضو فخرى فى متحف واشنطن للنسيج (عام ٢٠٠١)، وعضو فى الشبكة الأوروبية للنسيج (عام ٢٠٠٣)، وعضو فى اللجنة الأكاديمية للاتحاد الدولى للسجاد الشرقى (عام ٢٠٠٨)، وعضو فى الصندوق الفنى الدولى (عام ٢٠١٠).

حازت على وسام الصداقة لروسيا الفيدرالية (عام ١٩٩٩)، والشهادة الفخرية لوزارة الثقافة والاتصالات لروسيا الفيدرالية (عام ٢٠٠٦)، والميدالية الصادرة على شرف مرور خمسين عاما على الحركة الصناعية للملكية المشتركة من روسيا الفيدرالية (عام ٢٠٠٦)، والميدالية الدولية "سيمورج" من الهيئة الثقافية الأذربيجانية "سيمورج" (عام ٢٠١٠)، والشهادات الفخرية من وزارة الثقافة فى جمهورية أذربيجان (عام ٢٠٠٥، ٢٠٠٨)، وعلى اللقب الشرفى "الجدارة فى الحقل الثقافي" لجمهورية أذربيجان (عام ٢٠٠٦)، وكذلك على وسام "خوماى" من الجمعية الثقافية الدولية "باكينيتس" (عام ٢٠٠٠)، وعلى الدبلوم الدولى "النساء الشهيرات فى القرن ٢١" من المركز العلمى الدولى "فيكتور" (عام ٢٠٠٣).

وللمؤلفة العديد من الأبحاث العلمية وأكثر من ٧٠ دراسة علمية مخصصة لحرفة صناعة السجاد، وكذلك وضعت العديد من النظريات والمشروعات والسيناريوهات الخاصة بالأفلام الفنية العلمية، والمراجع الدراسية والمقالات.

شاركت بمحاضرات فى المنتدي الدولي "حرفة السجاد الشرقى" (أعوام ١٩٨٣، ١٩٨٨، ٢٠٠٣، ٢٠٠٧)، وفى المنتدى الدولى المكرس لطريق الحرير العظيم (عام ٢٠٠٣)، والمؤتمر التطبيقى العلمى حول موضع "التراث الثقافى فى السجاد" (عام ٢٠٠٢)، وغيره من المحافل الدولية والمحلية.

المترجم فى سطور

عبد الرحمن عبد الرحمن الخميسى

ـ مواليد عام ١٩٥٧.

ـ تخرج فى كلية الآداب جامعة عين شمس.

ـ درس تاريخ الفن بجامعة موسكو فى الاتحاد السوفيتى.

عضو اتحاد الكتاب المصرى.

عضو نقابة المهن السينمائية (شعبة سيناريو).

اختير مراقبا دوليا على الانتخابات البرلمانية فى أوزبكستان لعام ٢٠٠٩.

ـ ترجم من اللغة الروسية إلى العربية بعض الأعمال المهمة مثل:

محاكمة البريسترويكا، وأساطير شعبية من أوزبكستان (الجــزء الأول والثانى)، والحكايات الشعبية الروسية، الخرافة والحكايات الشعبية فى أفريقيا (الجزء الأول والثانى)، دراسات فلسفية وتاريخية فى فن المقام، والحكايــات الشعبية لشعوب آسيا، و"حيدر علييف" عن سلسلة سير العظماء، و"المــصير الأسود للحديقة السوداء" و"قيام الدولة الأرمينية فى القوقاز"، وغيرهــا مــن الدراسات التاريخية.

ـ كتب العديد من المسلسلات الدرامية والأعمال التليفزيونية للأطفال، والتى نالت الكثير من الجوائز.

التصحيح اللغوى: وجيه فاروق

الإشـــراف الفنى: حسن كامل